فلسفة الجمال

ونشأة الفنون الجميلة

دكتور

محمد علي أبو ريان

أستاذ كرسي الفلسفة وتاريخها

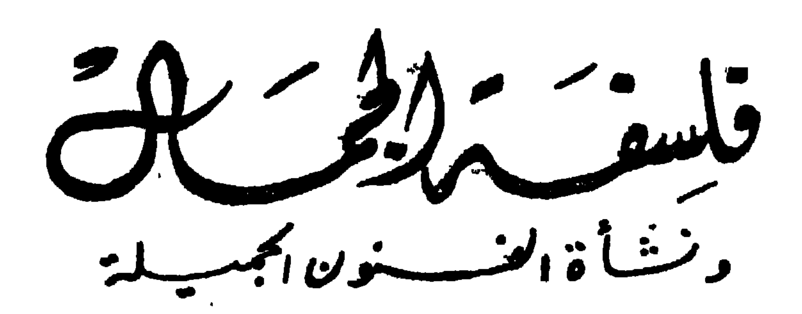
كلية الآداب جامعة الإسكندرية

١٩٩٣

دار المعرفة الجامعية

٤٠ ش سوتير - إسكندرية

ت ، ٤٨٣٠١٦٣



الأستاذ الدكتور
محمد علي أبو ريان
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

دار المعرفة الجامعية
٤٠ ش سوتير - إسكندرية
ت : ٤٨٣٠١٦٢

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــداء

إلى الجيل الصاعد من طلبة الجامعات
العربية وأخص بالذكر الرعيل الأول من
طلبة الجامعة الليبية هؤلاء الذين أسهموا
بحق فى إخراج هذا المؤلف باقبالهم على
استيعاب هـــذا اللون الطريف من ألوان
الثقافة المعاصرة .

المؤلف

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الثامنة

يسعدني أن أتقدم إلى قراء العربية بهذه الطبعة الجديدة من كتاب « فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة » . وهي طبعة منقحة وأضيف إليها بحث جديد عن : تصنيف التراث الشعبي ومدى إرتباطه بالعلوم الإنسانية ، وقد استخدمت المنهج البنيوي في تطبيقات على نموذج من هذا التراث وهو الأمثال العامية في مصر .

والأمر الذي لاشك فيه أن الوعي الفني في بلادنا أخذ يتسع في عصر الازدهار العلمي والنهضة الحضارية .. ذلك أن عصور النهضات الكبرى تتميز باتجاه غالب إلى ممارسة النشاط الفني .. إذ لا يمكن أن تكتمل عناصر الانارة في عصر مزدهر بدون ثورة فنية تساير موكب التقدم المادي والتطور العقلي .

ومما لاشك فيه أن الشعب العربي يتوقل الآن مصاعد نهضة مشرقة في شتى الميادين، تلازمها بالفعل ثورة فنية عارمة في ميادين المسرح والسينما والاذاعة والتليفزيون والصحافة وكذلك في سائر أنواع الفنون التشكيلية، كما في فنون السماع كالموسيقى والغناء ... إلخ .

هذا النشاط الفني الملحوظ جعل المكتبة العربية في مسيس الحاجة إلى لون جديد من المعرفة يؤسس هذه النهضة ويدفع بها قدماً إلى الأمام . وكتابنا الذي نقدمه اليوم إلى القراء « فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة » إنما يترسم هذه الخطى ، فيتناول طائفة من المشكلات التي تعالج الظاهرة

الجمالية ، ويتعرض لميادين تطبيقها أى الفنون الجميلة على مختلف صورها بالدراسة العلمية وكذلك يدرس مشكلات الابداع الفنى والتذوق الفنى وارتباطه بمناهج التربية الجمالية ، وقد رأينا أن نقدم لهذا الكتاب بمقدمة موجزة عن الفن والحضارة .

ولما كانت التجربة الجمالية اليونانية لا تزال فى محيط هذه الدراسات هى التجربة الرائدة التى تدور حولها مناقشات المدارس المختلفة وتتفرع عليها أغلب المواقف والنظريات فى هذا المجال ، لهذا فقد بدأنا هذه الدراسة بالعرض لموقف أفلاطون من فكرة الجمال وتفسيره لها على ضوء نظريته المثالية ، ثم أشرنا إلى الموقف الأرسطى بهذا الصدد .

وتابعنا دراسة التطور التاريخى للدراسات الجمالية سواء عند المسلمين والمسيحيين وعند ديكارت وليبنتز وبومجارتن وزليم هوجارت وادموند بيرك وكانت وشلنج وهيجل وشوبنهور وماركس ولينين ، وكذلك ختمنا الفصل الأول بالاشارة إلى مختلف الاتجاهات الأخيرة فى علم الجمال المعاصر ، وأضفنا فصلاً جديداً فى الطبعات الأخيرة عن علم الجمال الصناعى ، وكان هذا أول كتاب عن علم الجمال الصناعى باللغة العربية إلى صدور هذه الطبعة .

ونطرق البحث فى هذا الكتاب إلى حقيقة التجربة الجمالية ومضمونها والتذوق وتربية الذوق الجمالى منطلقة من الجماليين ، ثم إلى مدارس علم الجمال ومناهجه ، وأخلاقية الجمال حيث إنتهى بنا هذا الفصل من الكتاب إلى إتخاذ موقف جديد هو الموقف الذاتى الموضوعى الذى أشرنا إليه هنا لأول مرة فى تاريخ هذا العلم . ونحن نسجل هذه الواقعة حتى يدرك

القارىء مصدر هذه النظرية التي شاعت فيما بعد عند بعض الكتاب وكيف أنها من أبحاث هذا الكتاب .

وعالجنا بعد ذلك موضوع الفن ، وعلاقته بأنواع النشاط الإنساني الأخرى ثم تفسير الظاهرات الفنية ومشكلة الإبداع الفني والنشأة التاريخية للفن وتصنيفات الفنون الجميلة وصلة الفن بالحياة ووظائف الفن المختلفة وصلة الفن بالمجتمع والتطور الاجتماعي للفنون الجميلة ، وكذلك تطورها الفلسفي مع الاشارة إلى مذاهب الفن المعاصر . وجاء الفصل الأخير لكي يعالج جماليات الفن الاسلامي بين الدين والمد الحضاري .

هذا بالاضافة إلى ملحقات عن مدرسة النحت المصري ومدرسة الفنان سيف وانلي ومختارات من الصور الفنية ... إلخ .

والأمر الذي لاشك فيه أنه سيكون لهذا الكتاب بطبعته الجديدة أثره الكبير بين جموع الشباب المتلهف إلى هذا اللون الجديد من ألوان الثقافة المعاصرة وأن يقبل فريق منهم على الاهتمام به وبتطبيقاته الميدانية في مجال الصناعة وفن الحدائق وفن تخطيط المدن والعمارة ... إلخ . وذلك بقصد رصد الكم الاعجابي للمتذوقين بالنسبة لكل ظاهرة من ظواهر المدرك الجمالي حتى يكون هذا المؤشر دلالة على توجيه الانتاج إلى الوجهة الأكثر قبولا عند المستهلكين أي المتذوقين .

وانتهز هذه الفرصة لكي أعلن هنا أن أي كتاب إنما وضع لاستفادة القراء ولهذا فاني أفتح هذا الكتاب على مصراعيه لفائدة الباحثين على أن يكونوا أمناء في تسجيل ماينقلون والاشارة إليه وإلى موضعه من هذا الكتاب .

وانى لآسف أن أذكر هذا التوجيه هنا لأن طائفة من الباحثين فى العالم العربى قد درجت على نقل صفحات مطولة وفصول بأكملها من هذا الكتاب دون أن تشير إليه مما يعد إنكاراً لما أسدى إليهم من جميل الصنع وجحداً لما بذل فى هذا السفر من عمل وجهد طوال أكثر من عشرين عاماً. وقد تكرر هذا فى غير هذا الكتاب من مؤلفاتنا الأخرى

وأختم كلمتى هذه أن أوجه الشكر إلى تلميذنا بالدكتوراه السيد/ عادل النحاوى لما أبداه من جهد مشكور نحو تصحيح تجارب هذا الكتاب وانجاز فهارسه.

والله يهدينا ويلهمنا جميعاً التوفيق والصواب .

المعمورة فى غرة رمضان ١٤٠٩ هـ — المؤلف

ابريل ١٩٨٩ م — د. محمد على أبو ريان

مقـــدمة عامــــة

الفن والحضارة

ليس من شك فى أن كل موجة حضارية تحياها جماعة من البشر إنما تقوم على فكرة موجهة وشحنات شعورية وعمل بناء .

وبلادنا تمر اليوم بعصر النهضة العربية الشاملة فتقيم حضارة ، وتصنع مجداً ، وتبنى دعائم مستقبل مشرق وطيد ، فالفكرة فى هذا التيار الحضارى العربى الجديد هى الثورة بمفهومها الفلسفى ، والعمل هو تلك الإنشاءات الضخمة التى تملأ الجـــو العربى بدخان المصانع ، وتزحم الوطن بالإنسان العربى الجديد .

أما الشحنات الشعورية فهى الدافعة إلى العمل وإلى التقدم فى شتى الميادين . فلا تتولد الطاقات إلا بحفز دائم من شعور حمس متوثب ، ولا يستثير الشعور وينظم إنطلاقه ويكتل طاقاته سوى الفن : شعراً أو نثراً أو غناء أو موسيقى أو صوراً الخ . . .

فمنذ فجر التاريخ عرف الإنسان الفن ، يترنم به غناء فيخفف عنه عناء الجهد فى العمل ، ويرسله قوياً عنيفاً فيهز به كيان العدو فى حلبة النضال ، ويهرع إليه فيبثه لوعة الحب ، وأسوة المحبوب ، ويسكن إليه وثناً أو صورة يناجى من خلالها مبدع الأكوان .

ليس الفن إذن لهواً أو لعباً عابثاً ـ كما توهم بعض المفكرين ـ ولكنه مفجر الطاقة الحيوية الخلاقة ، والباعث على العمل والتقدم ، بل هو مبدأ

الحياة ، وسر تفتحها . ألا ترى الأنثى فى مختلف صنوف الكائنات الحية تتفنن فى ضروب الزينة والتجمل لتجذب الذكر فيستمر النوع عبر التاريخ ، وليس الإغراء الأنثوى الذى يجذب الجنس الآخر سوى صورة من صور الفن الجميل الذى هو مبدأ الحياة .

والطبيعة البكر بما تبديه من آيات الفن العبقرى أليست تحمل هى الأخرى معانى الإغراء فى التجمعات الحيـــوية فتنشأ الجماعات وتزدهر الحضارات حول أنهار رقراقة وبحيرات يتفضض لجينها فى حيوية وانتشاء حينما يستجيب لداعى النسمات العابرة ، وغابات تكتسى بالخضرة اليانعة وينعم تحت ظلالها الوارفة شتيت من البشر الكادحين .

وإذا كان الفن يرتبط بمبدأ الحياة ، فانه كذلك يصاحب موكبها عبر الزمان فيفترق مع الغاية القصوى التى يستهدفها الإنسان فى حياته ، ألا وهى السعادة ، فانه لما كانت السعادة غاية الحى الناطق أصبح كل ما يهىء لنا تواجدها ، ويجعلنا نقترب منها وثيق الإرتباط بها ، وليس كالفن قريناً للغبطة وتحقيق السعادة لبنى البشر ، فالفنون الجميلة تجعل للحياة معنى بل تشعرنا بدبيب الحياة وتنوعها وخصب رواثها فتكسر النطاق الرتيب الذى نصبح ونمسى تحت وطأته مستعبدين للآلة ولعجلة الإنتاج .

وقد أراد أصحاب مذهب المنفعة أن يستبعدوا كل نشاط لا يؤدى إلى نفع عاجل ملموس ، فكانت الفنون والفلسفة فى دائرة النشاط المستبعد الذى لا يجلب المنفعة للناس فى نظرهم .

ومهما تكن من قيمة هذا الرأى الذى يتسم بالسطحية وقصر النظر ، إلا

أننا نسائل أصحابه . وهل يمكن أن يستجيب البشر لدعواهم فيكفوا عن التفلسف ويتوقفوا عن الإبداع الفنى ؟

إن صفحات تاريخ الإنسانية الطويل كفيلة بالرد القاطع على هذا التساؤل ، فلم ينقطع الناس عن التفلسف فى أى فترة من فترات التاريخ حتى خلال المراحل التى سادت فيها النزعات المادية ، ولم يكف ذوو الإحساس المرهف من البشر عن استلهام الطبيعة والحياة ، فأنتجوا فنونا رائعه حتى فى عصور الظلام وفى فترات الأزمات الخانقة .

وإذن فالفن مطلب ضرورى للانسان ، يندفع إلى تحقيقه سواء جلب له منفعة عاجلة، أم عجز عن أن يجلبها له، وهو كالمعرفة الخالصة، يطلبها الكائن العاقل لذاتها تحذوه الرغبة الخالصة « للتفسير » فحسب .

وإذا كانت غاية المعرفة هى « التفسير العقلى للظواهر » فغاية الفن هى استبطان الشعور الحى وتجسيمه ، والمشاركة الحيوية التى هى ضرب من التماس الوجدانى والتفاعل مع الصور الحيوية .

وإذا كان العالم لا يخلع ذاته على الظاهرة التى يحاول تفسيرها ، فان الفنان على العكس منه ، يجعل ذاته نقطة الإنطلاق . فالإبداع الفنى ينبع من ذات الفنان ليحتك بعد هذا بالجهد الحيوى العام فيكشف عن صور الحياة فى تماسها مع ذاته . وإذن فبينا تكون « المعرفة » تفسيراً محايداً ، نجد الفن تعبيراً ذاتيا . وأيضا بينما تتكشف الظواهر فى المعرفة تدريجيا نجد الصورة الفنية وقد انبثقت فى كلية وشمول من خلال نفسية الفنان

ويجب ألا ينسينا دور الفنان فى عملية الخلق ، الأهمية العظمى التى

يرتبها الشعور الحيوى « للمتذوق » وليست هذه الدراسة التى نقدمها عن « فلسفة الجمال » سوى محاولة لتفسير « التذوق » الذى هو مضمون أى حكم جمالى .

وإذا كان المبدعون قلة محدودة ، فإن المتذوقين كثرة عارمة ، بل إن غير المتذوقين قلة تائهة فى بيداء الحياة يتلقفها القدر فى طريق اليأس والضياع فتمضى مغلقة الإحساس ، مغشاة البصيرة ، وكأنها تسلم مقودها لغيرها من الأحياء حتما ، دون أن تستشعر بدبيب الحياة والتعاطف مع الضاربين فى خضمها .

فالتذوق مشاركة حيوية أصيلة ، وهو يعبر عن علاقة حيوية وثيقة بين المتذوق والفنان ، وقد يكون فعل التذوق حافزاً على التكتل والتجمع فيكون الأثر الفنى بوتقة تنصهر فيها العلاقات الاجتماعية وتقوى الروابط القومية كنتيجة للالتفاف حول مدرسة فنية معينة والإعجاب بآثارها والتعلق بفنانيها .

وإذا كان الفن موهبة خلاقة فإنه كذلك صنعة وتقاليد يحذقها الفنان بالممارسة والتعلم على شيوخ الفن حتى تصقل موهبته ، وليس ثمت ما يعدل ممارسة « التذوق » من حيث فاعليتها الأصلية فى عملية الصقل والإعداد .

وقد تنبه المسئولون عن الحركة الفنية العربية إلى هذا المعنى ، فأكثروا من معاهد الفنون . وأنشأوا عديدا من خلايا الممارسة الفنية ، لتكون مدارساً للثقافة الفنية واكتمال الوعى الفنى . وقد يكون إنشاء جامعة للفنون خطوة حاسمة نحو تثبيت دعائم النهضة الفنية .

كما نأمل فى أن تدخل رسالة الفن إلى رحاب جامعاتنا فتدرس مشكلاته على مستوى جامعى رفيع .

وثمت أمر يدعو إلى الدهشة ، وهو أن دراسات الأدب فى جامعاتنا لا تكاد تلقى بالا إلى دراسة فلسفة الفن أو فلسفة الجمال مع اتصالها الوثيق بفروع الدراسات الأدبية والإنسانية .

وأخيرا فاننا نأمل أن يكون صدور هذا الكتاب حافزا على نشر الوعى الفنى بين المواطنين ، والإهتمام بدراسة تراثنا الفنى فى كل العصور .

والله الموفق سواء السبيل ...

محمد على أبو ريان

الفصل الأول

نشأة الدراسات الجمالية

مقدمة تاريخية عامة فى نشأة العلم

قبل أن نبدأ فى دراستنا لمشكلات علم الجمال ، وتعريف طبيعة الجمال ، وعلاقته بالفن ومدارسه المختلفة ، وكذلك مشكلة القيم بصفة عامة يتعين علينا أن نعرّض فى اختصار للنشأة الأولى لعلم الجمال . أى لتاريخ تلك الدراسة التى تقوم حول الظاهرة الجمالية ، وتهتم بالنسق الفنية والطرز المبدعة .

وإذا كان كل علم إنما يبدأ باستعراض للتطور التاريخى لموضوع بحثه قبل أن تكتمل له صورة العلم الكامل وموضوعاته المحددة ، لهذا فانه يتعين علينا أن نستعرض المواقف الجمالية التاريخية التى تعرض أصحابها لتفسير ظاهرة الجمال قبل أن ينشأ علم الجمال فى العصر الحديث .

وليس من شك فى أن كلف الإنسان بالجمال قديم قدم الإنسانية ، وأن التذاذه بنواحى الجمال فيما يحيط به من مظاهر الطبيعة وفيما ينتجه من آثار أمر يشهد به تاريخ الإنسانية وتسجله آثارها منذ العصر الحجرى القديم إلى عصور الحضارات القديمة المعروفة .

فاذا أخذنا مثال الحضارة اليونانية القديمة ، نستشف منه صحة هذا الحكم الذى أصدرناه ، فنرى شدة إقبال اليونانيين — حتى قبل عصر الفلسفة — وحرصهم على تمجيد ربات الفنون وعبادتها وتقديم القرابين إليها

ورعايتها إيمانا منهم بتقديس مظاهر الجمال الخالدة فى الفن والطبيعة ، بل إننا لنجد إرتباطا وثيقا — عند هذا الشعب وغيره — بين الأعمال الفنية والدين ، وقد كان الدين كما نعلم هو الأساس الذى ينظم حياة هذه الشعوب وحضاراتها . واتخاذ الفن وسيلة للتعبير عن الحياة الدينية يعد إعترافاً بما للفن من قيمة كبرى عند هذه الشعوب .

كل هذا إنما يعنى أن إهتمام اليونانيين بتقدير الجمال لم يبدأ فقط بأفلاطون كما يتوهم البعض ولكنه كان حقيقة بارزة فى المجتمع اليونانى . كان لأفلاطون الفضل فى تسجيلها والتعرض لتحليلها بآراء مما كانت تموج به تيارات الثقافة اليونانية على عصره .

فلسفة الجمال عند اليونان

١ — أفلاطون .

ولهذا وجه الباحثون اهتمامهم إلى أفلاطون من حيث أنه كان أول فيلسوف يونانى يهتم بتسجيل موقف معين من ظاهرة الجمال ، فأقام للجمال مثالا هو الجمال بالذات ، ذلك الذى يحتذيه الصانع فى خلقه لموجودات العالم المحسوس ونذكر من دراستنا للفلسفة اليونانية أن أفلاطون بدأ أولا باكتشاف سمات الجمال فى الموجودات الحسية ، وفى الأفراد ، ولكنه أخذ يصعد تدريجيا من هذا الجمال الفردي المحسوس لكي يكتشف علته فى الأفراد جميعا ، وهكذا إلى أن توصل إلى إكتشاف مصدر الجمال المحسوس فى مثال « الجمال بالذات » فى العالم المعقول ذلك الذى يشارك فيه الجمال المحسوس ، ثم أنه ربط بعد هذا بين الحق والخير والجمال ، وقد تكلم

أفلاطون عن الجمال في محاورتين بطريقة تفصيلية : والمحاورة الأولى هى أيون ION [١] ثم محاورة هيبياس الأكبر، كما تكلم أيضا عن هذا الموضوع فى محاورات أخرى . فأشار إليه فى محاورة المأدبة [٢] وذلك أثناء كلامه عن الحب الإلهى ، وكيف أن موضوع هذا الحب هو الجمال بالذات ، إذ أن الحب يتجه إلى هـذا الجمال ، والجمال بالذات ينطبق على الخير بالذات شمس العالم المعقول كما تقول الجمهورية أيضا التى يشير فيها أفلاطون إلى فكرة الجمال بالذات وإلى مشاركة الأشياء الجميلة المحسوسة فى هذا الجمال بالذات ، وكان أفلاطون يرى أن هذا الفن مصدره الإلهام ، وكان اليونانيون يرون أن للفنون ربات، ذلك أن الأسطورة اليونانية تروى أنه كان لكبير الآلهة زيوس القابع على جبل الأولمب تسع بنات هن ربات الفنون وتسميهن الأسطورة The Muses وكل ربة من هـذه الربات تختص برعاية فن من الفنون ، فللشعر ربة وللخطابة ربة ، وللدراما ربة ، وللكوميديا ربة وهكذا [٣] .

وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه الربات كل عام ويقوم تلاميذ المدرسة فى الأكادمية بطقوس شبه دينية موجهة إلى الربات ولعل هـذا الاحتفـال الدينى بربات الفنون فى مدرسة أفلاطون — والذى كان يجرى

---

(١) ترجم هذه المحاورة المرحوم الدكتور صقر خفاجة والدكتورة سهير القلماوى .

(٢) ١٩٥ ب - ٢١٦ ب - ومن ٢١٠ هـ إلى ٢١٢ د - ٢١٨ حـ .

(٣) راجع المؤلف «كتاب تاريخ الفكر الفلسفى» الجزء الأول - ص ١٢٦ .

سنويا — قد ظل محترما فى المدرسة إلى عهد جستنيان فى أوائل القرن السادس الميلادى (إذ أن جستنيان قد أغلق مدارس الفلسفة الوثنية فى أثينا بعد تنصره) ولعل هذا الإحتفال يرجع بنا إلى الأورفية القديمة وطقوسها حيث كان يحتفل أتباعها بعيد الإله باخوس إله الخمر وقطاف العنب ، وطبعا كان يقوم هذا الاحتفال فى فترة الربيع وهى الفترة التى تكتسى فيها الطبيعة بأثواب من الجمال الرائع وتنتشى فيها الحياة بجميع صورها سواء فى ذلك الكائنات الحية أو مراتع الطبيعة على اختلاف صورها ، فيكون الإرتباط واضحا بين هذه الطقوس الموجهة لربات الفنون فى مدرسة أفلاطون وبين طقوس الأورفية فى أيامها .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن سقراط يتكلم بلسان أفلاطون فى محاورة فيدروس فيشير إلى مكان الأكاديمية ويصفها وصفا رائعا قائلا : « هناك تحت أقدام سقراط حيثما جلس فى نهاية المطاف لكى يسمع مقالة المتحدث فى الفلسفة كان يجرى جدول رقراق ، وينبت عشب أخضر جميل تهب عليه نسمة خفيفة من الهواء فيتمايل معها فى هدوء وصفاء ، ويحتضن سطح الماء الرقراق وهو ينساب كاللجين فى جدوله ، وشجرة وارفة الظلال تنحنى بفروعها الداكنة الخضرة على هذا الجدول لترشف منه رحيق الماء . » وهكذا يصور لنا سقراط المكان وسحر الطبيعة فى هذا الموقع الذى اختاره أفلاطون لإنشاء الأكاديمية ، فلم يكن غريباً إذن أن توجه المدرسة اهتمامها الجدى إلى الإحتفال بظاهرات الجمال فى الطبيعة وفى الفن .

ومهما يكن من شىء فاننا لا نعرف أن ثمة فيلسوفا أو مفكرا تعرض للظاهرة الجمالية أو للفن قبل أفلاطون . وخلاصة رأيه كما قلنا . هو أن

الفن مصدره إلهام صادر من ربات الفنون . ولكن ربات الفنون هذه ليست إلا إشارات رمزية أسطورية فى محاورات أفلاطون ، ويبقى مصدر هـذا الإلهام من الناحية الفلسفية فى «الجمال بالذات» ، فربات الفنون الأسطوريات هن رموز تعبر عن فكرة الجمال بالذات ، فمصدر الفن فى نهـاية الأمر هو المثال المعقول للجمال ، تلك الوحدة المتعالية عن الحس والتى تتربع فى عالم وراء عالمنا وهو العالم المعقول ، كأنما الاثر الفنى يستمد جماله من مشاركته فى مثـال الجمال بالذات ، وقيمته تتحـدد بمقدار تحقق هـذه المشاركة وشمولها وعمقها ، ومعنى ذلك أن الفنان إنما يصدر فى فنه الجميل عن مصدر موضوعى معقول ، لا عن ذاتيته وفرديته ذات اللون الخاص ، ولهذا فإن أفلاطون يعد من طائفـة الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المثاليين . هـؤلاء الذين يرون أن الفن إنتاج موضوعى وأن فاعلية الفنـان المنتج للاثر الفنى تأتى فى الدرجة الثانية بعد الموضوع ، أو من ناحية أخرى أنه يمكن أن نجد أساسا موضوعيا للحكم الجمالى ، إذ الحكم الجمالى عنـد الموضوعيين يفترض أن يكون واحدا عند غالبية الناس بالنسبة لشىء معين . وأسـاس موضوعية الحكم الجمالى عند أفلاطون أو سمـة الجمال التى تؤسس مفهوم الشىء الجميل وطبيعته إنما تستمد أصلها من مثال واحد فى العالم المعقول هو مثال الجمال بالذات ، وهذا هو أساس الموضوعية عند الأفلاطونيين وأتباعهم ، ولو أن هـذه الموضوعية تتسم بالمثـاليـة لأن الجمال الحسى يصدر عن مثل أعلى فى العـالم المعقول يجـاوز نطاق عالمنـا المحسوس .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن أفلاطون حين يتعرض لتربية الأحداث في الجمهورية [١] — مع احترامه للفن — فإنه يشير بصفة خاصة إلى ضرورة طرد الشعراء والفنانين من المدينة ، لأنه يرى أن الفن يقلد الطبيعة فيحسنها ، والطبيعة الحسية فى حد ذاتها إن هى إلا مجموعة من أشباح وظلال كاذبة للعالم المعقول فكأن عمل الفنان هو تقليد أو محاكاة الشيء المقلد ، ولهذا فإن الفن فى نظره كما يقول هو « محاكاة المحاكاة » فلا يجب أن نجعل منه موضوعاً لتربية الشباب ومن ناحية أخرى فإن الفنانين يصورون الرغبات الدنيئة وأحط الغرائز ويحببونها إلى نفوس الناس ، فإذا تركت لهم الحبل على الغارب فى المدينة أشاعوا الفساد والرذيلة فى نفوس المواطنين . ويحذر أفلاطون بصفة خاصة من الشعراء الذين يقرضون الشعر على نسق هوميروس . ويشير إلى أن هؤلاء الشعراء — بما يسوقونه من مديح ونفاق للأثرياء والحكام للحصول على المزيد من العطاء — يثيرون حسد الفقراء على الأثرياء ، ويدفعون بفئات التجار والعمال إلى الشره والإسراع فى إكتناز الأموال لكي يصبحوا على شاكلتهم ، وبذلك يصبح الهدف الأكبر للصناع والتجار وأرباب المهن والحرف المختلفة إكتناز الأموال حبا فيها ولذاتها ، فينتشر الخداع والغش والتدليس بين سكان المدينة ويقل تجويد الصناعة والأعمال فتفسد المدينة وتنهار ويكون السبب فى ذلك هؤلاء الشعراء .

---

(١) راجع الكتاب الثالث من الجمهورية عن الشعراء ومبالغاتهم وابتعادهم عن الفضيلة وكذلك مشكلة تقليد الشعراء للطبيعة من ٣٨٧ إلى ٣٩٨ ب — وراجع كذلك هذا الكتاب فى نفس الموضع وعن الفن بصفة عامة والتراجيديا والكوميديا بصفة خاصة من ٥٩٥ إلى ٦٠٨ ح

فيتعين إذن أن لا نقبل في مدينتنا الفاضلة من الفنون — سواء كانت شعراً أو موسيقى أو نحتاً أو رسما أو رواية أو رقصاً — سوى ما يكون منها موجهاً إلى تمجيد الآلهة وتقدير البطولة والإشادة بفضائل الأعمال وإرشاد النشىء إلى الفضيلة وحب الخير والعلم

وموقف أفلاطون هذا من الفن إنما يرجع إلى عاملين :

١ — أن الفن مادام يقلد الطبيعة وهو بهذا لن يصل إلى مستوى الطبيعة نفسها في الإجادة والإتقان ، والطبيعة هي أيضاً شبح لأصل مثالي ، لهذا فاننا في غنى عن هذا الفن لأن لدينا الطبيعة بكامل صورها ولدينا بعد هذا أصلها المثالي في عالم المثل . فيكون عمل الفنان إذن وهو التقليد عبثاً لا طائل تحته .

٢ — والعامل الثاني يرجع إلى أن التربية في الجمهورية تربية عسكرية على طريقة الإسبرطيين ، وتنتهي بتربية فلسفية للحكام فتضع نظاما هرمياً للحكم يقتضي الطاعة العمياء من المرؤوس للرئيس ، ولهذا فان أفلاطون كان لا يريد أن تتدخل عوامل الإثارة والتصوير الكاذب نتيجة لأقوال الشعراء وآثار الفنانين ، فتفسد عليه منهجه الصارم في التربية ، إذ من المتعارف عليه أن الفن تعبير عن حرية النفس وانطلاقها وثورتها على النظم وتحطيمها للقيود .

ومع هذا فان هذا الموقف الأفلاطوني إزاء الفن لم يظهر في الجمهورية أما في محاوراته التي سبق أن حررها قبل الجمهورية فان موقفه فيها واضح تمام الوضوح ، فهو يؤيد فيها دعوى الفن ويربطه كما أوضحنا بين الظاهرات الفنية ومثال الجمال بالذات على نسق ربطه بين المحسوس والمعقول ، فكأنه

يعترف صراحة بأن القيمة الجمالية إنمـــا ترجع فى أصلها إلى العالم المثالى المعقول ، وكأن النفس هى التى تطلبها حينما تصعد فى سلم التطهر لكى تصل إلى المثل ؛ ويساعد الفن إذن على هذا النحو فى عملية الصعود الروحى من المحسوس إلى المعقول ، ويكون أثره كأثر المرشد الروحى الذى يأخذ بيد النفس ليطهرها من رذائل البدن ...

وعلى الرغم من أن الفنان يجب أن يتسامى وأن يتجه بفنه ويشخص ببصره إلى المثل الأعلى ، إلا أن هذا المثل الأعلى ليس شخصيا أو ذاتيا بل هو مثـل أعلى موضوعى ونموذج ثابت متكامل معقول تشارك فيه كثرة المحسوسات ، ومن هنا يمكن أن نسمى موقف أفلاطون من الناحية الجمالية بالموقف المثالى الموضوعى . ولا شك أن ثمة تعارضا بين نتـــائج موقف أفلاطون من الفن فى محاورته السابقة على تحرير الجمهورية وموقفه من الفن فى الجمهورية (١) ..

---

(١) ويبدو أن الموقف المؤيد للفن عند أفلاطون يوجـد قبل تحرير « الجمهورية » وبعدها على السواء مما يقطع بأن أفلاطون لم يرجع أيا من الموقفين : المؤيد أو المعارض للفن .

فى محاورة فيدون فقرة ٧٧ يذكر أفلاطون أن حسن استخدام الفن يتيح لنا تحقيق الإنسجام بين العادات والنفس . وهو انسجام ضرورى لحياة المواطن وسعادته ، وفى هـــذا المعنى يجب على الفنانين أن يقدموا للمجتمع أناشيد دينية ورقى .

وفى القوانين يذكر أفلاطون أن الأغانى والرقصات وسائل لتدعيم =

۲ — أرسطو:

كان أرسطو على خلاف أفلاطون يهتم بالخطابة والشعر . وله فى الخطابة كتاب مؤلف من ثلاثة أجزاء وهو يتعرض فى هذه الأجزاء الثلاثة لفن الإقناع فى الخطابة وكذلك للأسلوب وصوره وصفاته وأشكاله الجمالية . ويحاول أن يضع نظرية فى الفن تقوم على أساس من الجدل وتعتبر فرعا للأخلاق والسياسة .

وللفن عند أرسطو وظيفة مزدوجة : فهو يقلد الطبيعة أولا ثم يتسامى عنها [1] . وليس التقليد فى نظر أرسطو أن ينقـــل الفنان المظهر الخفى للأشياء كما تبدو له فى الواقع أى — إن صح هذا التعبير — أن يكون مجرد مصور فوتوغرافيا للمرئيات ، بل الواقع أنه يجب أن يكون تقليد الفنون للأشياء تصويرا لحقيقتها الداخلية ، أى لواقعها الذى تنبض به داخليا ، فيقدم الفن لنا نماذج وصورا Types مشتقة من القوانين العامة التى تحكم الطبيعة .. فاذا تناولنا الشعر الجيد مثلا فاننا نجد أنه يترفع عن المعانى المحسوسة الملموسة المبتذلة ، فلا يصف الأمور كما تجرى فى واقعها السهل التناول ، ولكنه يتسامى ويصيغ هذه المعانى القريبة التناول صياغة لا تخرج بها عن حقيقتها ولكنها تسمو بها إلى مستوى عال من الأداء العقلى والفنى ، ويرى أرسطو أن الشعر بذلك يكون أكثر جدية وأكثر إيغالا فى

= الجماعة الانسانية والمحافظة على كيانها . والفنون قد تستخدم استخداما حسنا أو مشينا — القوانين ص ٦٤١ — ٦٦٠

(١) كتاب السماع الطبيعى ﺣ ۲ ف ۷ ص ١ .

الفلسفة من التاريخ [١] .

وأما الموسيقى عند أرسطو فهى تستهدف أموراً أربعة :

١ — التسلية أو الترفيه .
٢ — التربية الأخلاقية .
٣ — شغل الفراغ مع الشعور باللذة .
٤ — التطهر Catharsis .

وجميع هذه الفنون كالتمثيل والشعر والموسيقى يمكن أن تجعل واحداً من هذه الأهداف الأربعة هدفاً لها ، ولكنها لا يمكن أن تجعل التسلية المجردة وحدها هدفاً لها ، فليست غاية الفنون أن تكون مجرد تسلية ، وكذلك فان التطهر يفهم من النواحى الأخلاقية والجمالية . . . وإذا ما تحقق هذا التطهر نتيجة للتذوق الفنى الجمالى فانه يحدث شعوراً بالراحة النفسية أو بنوع من الرضى أو باللذة . وترجع نظرية أرسطو فى التطهر إلى الطب المعاصر لها . أما نظريته فى الشعر فانها ترجــــع إلى آراء بروتاجوراس السفسطائى فيما قاله حول الايحاء الخطابى . وعلى أية حال فان موقف أرسطو قد يرجع بنـا من الناحية الشكلية إلى موقف أفلاطون ، ذلك أننا رأينا كيف يتكلم أفلاطون عن المحاكاة ويقول إن الفن يحاكى الطبيعة ، وكذلك فان أرسطو يقول أيضاً إن الفن يحاكى الطبيعة ، ولـكن ثمـة فرقاً شاسعاً بين الموقفين ، وذلك أنه رغم أن الفنان يحاكى الطبيعة فى كلا الموقفين وينقلها كما هى — إن صح موقف أفلاطون قبل الجمهورية —

(١) راجع كتاب الشعر لأرسطو فصل ٩ ص ١٤٥ وما بعدها .

وهو بهذا يصور المحسوس كما يتراءى له ، إلا أن أفلاطون يتحدث في الجمهورية عن الأصل المثـــالي للمحسوس . فكأننا إذا ما جمعنا كلا الموقفين لأفلاطون نجد الفنان يتجه إلى المحسوس ثم لا يلبث أن يصعد إلى المثال ، والمثال ذو طبيعة تعلو على المحسوس وتتجاوزه ، ولهذا قلنا إن موقف أفلاطون موضوعي مثالي . اما موقف أرسطو فاننا نرى فيه اتجاها إلى الواقع وأيضا إلى تقليد هذا الواقع ، ولكن التقليد أو المحاكاة هنا لا تعنى تماما بالصور الواقعية وهي ليست المثل الأفلاطونية بل هي نماذج واقعية يحاكيها الفنان دون أن يتدخل في طبيعتها الحسية الواقعية تعديلا جوهريا يخرج بها عن طبيعتها الحسية ويلحقها بأصل مثالي كما هو الحـــال عند أفلاطون ، بل هو تعديل تظهر فيه آثار الصنعة الفنية والتكامل والخلق الفني في نطاق الواقع فكأن ثمة تدخلا لشخصية الفنان لكي يبرز الواقع بصورة أقرب إلى الكمال العقـــلي ومن ثم فإذا سمحنا لأنفسنا بأن نسمى موقف أفلاطون بالموقف الموضوعي المثالي فاننا يمكن أن نسمى موقف أرسطو بالموقف الموضوعي الواقعي لأن الفنان حسب قول أرسطو يستمد عناصر فنه من الواقع ولكنه يحددها ويعدلها لكي تسمو عن الواقع ، ولــكن في نطاق الواقع أيضا ، فلا ترقى إلى مصدر مثالي متعال ، ولهذا فاننا نحس بأنه يمكن أن تكون للفنان فاعلية في مثل هذا الموقف بحيث تتأثر الموضوعية بتدخل الفنان الشخصي ، إذ هو الذى يتسامى بالصور الواقعية عن طريق خلقه الفني .

وعلى الجملة فان موقف الفنان عند أرسطو يشبه موقف الطبيعة نفسها من (الصورة) فالطبيعه حينما تبرز الصورة على طريقتها فانها تحدد لها مكانا

فى سياق الواقع الطبيعى ، وكذلك الفنان فانه يحاول تقليد الطبيعة فى عملها بطريقته الخاصة فيضع الصورة أيضا فى إطار واقعى ، ولكن هذا العمل لا يمكن أن يكون مطابقا لعمل الطبيعة تماما ، لأن المحاكاة هنا ليست فى تطابق الأثر الفنى مع ما تظهره الطبيعة من صور ، بل المحاكاة هنا تعنى أن الصور الطبيعية تكون نقطة البداية فحسب فى عملية الخلق الفنى .

يخطىء من يظن أن نظرية أرسطو فى الجمال تحدد معنى أو مفهوم الشىء الجميل ، إذ أنها تشرح فقط عملية الحكم الجمالى دون تعريف الشىء الجميل وبيان خصائصه والإشارة إلى حقيقة وجوده كظاهرة جمالية . وكذلك يخطىء من يظن أن نظرية أرسطو فى الجمال توجد فى كتاب الشعر الناقص فحسب ، إذ ان موقف ارسطو بهذا الصدد يوجد فى عباراته المختلفة فى مؤلفاته المتفرقة واهمها « الأخلاق النقوماخية » وكتاب « السماع الطبيعى » وكذلك فى كتاب « الخطابة » .

وقد ظلت آراء ارسطو وافلاطون تتنازعها المدارس المتأخرة من رواقية وأبيقورية وتضيف اليها او تحذف منها او تعدلها . . . وظل الحال على هذا النحو أيضا خلال العصور الوسطى وتحت زعامة الفلسفة المدرسية ، ويلاحظ بصفة خاصة ان الفن فى هذه الفترة كان خادما للدين وكان مرتبطا اشد الارتباط بالقيم الدينية لا يستطيع ان يحيد عنها .

فلسفة الجمال عند المسلمين

هل يمكن لنا أن نستخلص نظرية مفسرة للجمال عند المسلمين ؟ ولكى نجيب على هذا التساؤل يتعين علينا أن نميز بين موقفين : الموقف الأول ، وهو الموقف الذى يتطلبه الشرع ويصدر عن أصول الدين ومسلماته . أما الموقف الثانى فهو يتعلق بأساليب الحياة الإجتماعية والثقافية التى كان يمارسها المسلمون بالفعل فى واقعهم التاريخى سواء كانوا ملتزمين فيها بقواعد الشرع أم مبتعدين عنها .

والأمر الذى لاشك فيه أن المسلمين ولاسيما فى عصور الإزدهار الحضارى قد أقبلوا على الفنون وشغفوا بها وقدروها ، وكتب السير والأدب والتاريخ مليئة بعديد من المواقف التى تنم عن استحسان أو تقدير بصورة من الصور للأعمال الفنية من غناء ورقص وشعر إلخ ... وكان النظر إلى هذه الفنون من ناحية استثارتها للحواس فحسب أى أن تقويم الجمال كان تستند إلى التناسب الظاهرى المحكم فى جميع مجالات الفنون التى تعارف عليها المسلمون ، وذلك عدا الشعر والنثر ، فالفن الشعرى كان له عند المسلمين المقام الأول بين هذه الفنون جميعا . ولم يكن المتذوقون ليقنعوا بأحكام الصنعة فى الشعر وخضوعه للأوزان المعروفة فحسب (أى من ناحية موسيقى الشعر الظاهرة) بل كانوا يهتمون بدرجة أكبر بالمضمون الشعرى . وكان الحكم على القصيدة الشعرية بالجمال إنما يستند أصلا إلى هذا المضمون ، ومعنى هذا أن نظرة المسلمين إلى تذوق الجمال لم تكن تستند إلى الإدراك الحسى فحسب

بل كانت ترتبط اللذة بما هو جميل ، بإدراك ذهني يكشف عن جمال المضمون ومدى عذوبته وأصالة تركيبه .

ولكننا مع هذا يجب أن نشير إلى أن رجال الشرع قد تدخلوا بالمنع والتحريم لبعض الفنون ، وبذلك عطلوا توجيه الإحساس بالجمال عند المسلمين إلى موضوعات هذه الفنون ، بل لقد تعطل إنتاجها تماما في بعض البلاد الإسلامية في المشرق ، وبخاصة منها بالذكر النحت ، فلقد خيل لرجال الشرع أن صنع تماثيل على هيئة المخلوقات إنما يعد مشاركة للخالق في صنعه ، ولكن الواقع أن السبب الحقيقي الذي يكمن وراء هذا التحريم هو مخافة رجال الشرع من أن ينتكس المسلمون إلى عبادة الأوثان ، فجاء المنع حتى لا ترتبط شواهد هذا الفن من تماثيل بشرية أو حيوانية بذكريات العرب في الجاهلية عن أصنامهم ، وكان رجال الشرع يريدون أن يقطعوا الصلة تماما بين هذا الماضي الوثني والحاضر الإسلامي .

ولم يمنع هذا التحريم المسلمين في الأندلس من أن يبرعوا في فن النحت فتصدر عنهم وحدات فنية رائعة كما نشاهد في تماثيل السباع في قصر الحمراء بغرناطة . أما من ناحية التصوير وعلى الاخص تصوير الأشخاص والحيوانات ، فقد كان للمنع تأثيره على بلاد المشرق في أول الأمر ولم يشذ عن هذا سوى الفرس الذين لم يأبهوا كثيراً بتحريم التصوير وذلك انسياقا مع تراثهم الفني القديم ، ولم يلبث المسلمون في العصور المتأخرة أن دخلوا

هذا الميدان وخصوصا فيما يتعلق بالتصوير على النسيج أو صفحات المخطوطات أو مقابض السيوف وجدران القصور أو المساجد ، وذلك على صورة مصغرات تعد من أبرع الأعمال الفنية فى مجال الفن الزخرفى ، فظهرت أربع مدارس رئيسية هى المدرسة العربية والإيرانية والهندية المغولية والتركية العثمانية (١) .

هذا إذن موقف المسلمين أنفسهم من الإهتمام بالفنون وبالآثار الجميلة وبتقديرهم للجمال فى جميع صوره وكلفهم بالمظاهر الحسية للجمال سواء عن طريق البصر أو السمع .

فإذا ما انتقلنا إلى الشرع نجد أن الإباحة والتحريم لا ينصبان على الظاهرة الجمالية فى ذاتها ، ولكن على الموضوع نفسه وما يؤدى إليه من مخالفة للشرع فمثلا إذا نظر الإنسان إلى تناسق جسم المرأة واكتشف فيه ناحية من نواحى الجمال ، فإن ذلك فى حكم الشرع لا يعد من باب الحرام لأن الله جميل يحب كل جميل ، وأن جمال المخلوقات يرتبط بحسن صنعة الخالق لها وفى ذلك تمجيد وتسبيح بعظمة الله وجلاله . ولكن ارتباط هذه النظرة إلى جمال المرأة بالميل الجنسى أى بالاشتهاء هو الذى يعد من باب الحرام . وقد جاء المعتزلة وربطوا الأخلاق والجمال بالعقل وبالشرع معاً ، فما حسن فى نظر العقل يكون حسناً فى نظر الشرع أيضاً أو بمعنى آخر أن العقل هو أساس القيمة الأخلاقية والجمالية ، وكأننا هنا بصدد موقف جمالى عقلى يطابق الحق بالجمال ، ولم تكن المعتزلة أبحاث تفصيلية

---

(١) راجع كتاب التصوير الاسلامى ومدارسه د . محمد جمال محرز .

بهذا الصدد ذلك لأن نقطة انطلاقهم الأساسية كانت محاولة البرهنة على التطابق التام بين العقل والنقل ، بل وتأكيد سيادة العقل على النقل فى كثير من المواضع .

ولعلنا نلمس موقفا مفسرا للجمال عند مؤرخى التصوف الذين يتكلمون عن السماع الصوفى . وأكثر المؤلفين تحليلا لهذا الموقف هو أبو حامد الغزالى فى كتاب إحياء علوم الدين(١) فبعد أن فصل الغزالى القول فى السماع وبين أن السماع يثمر حالة فى القلب تسمى « الوجد » وأن الوجد يؤدى إلى تحريك الأطراف بحركات غير موزونة تسمى « الإضطراب » أو بحركات موزونة تسمى التصفيق والرقص ؛ نراه يستطرد فيبين أن كل سماع إنما يتم عن طريق قوة إدراك ، وقوى الإدراك الحسية هى الحواس الخمسة ، وأما القوى الباطنة فمنها قوة العقل ومنها القلب ، ولكل قوة من هذه القوى تلذذ بموضوعها إذا استحق الموضوع هذا الشعور باللذة . والشعور باللذة إنما يتم بعد إدراك لما فى الموضوع من جمال ، فنميل إليه ونحبه ونلتذ به . ويقول الغزالى :(٢) « واعلم أن كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال ، والله تعالى جميل يحب الجمال . ولكن الجمال إن كان بتناسب الخلقة وصفاء اللون أدرك بحاسة البصر . وإن كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والأخلاق وإرادة الخيرات لكافة الخلق وافاضتها عليهم على الدوام إلى غير ذلك من الصفات الباطنة ، أدرك بحاسة القلب . ولفظ الجمال قد يستعار

---

(١) إحياء علوم الدين الجزء الثانى ص ٢٦٧ — ص ٣٠٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٨٠ .

أيضا يقال : إن فلانا حسن وجميل ولا نراد صورته . وإنما يعنى به أنه جميل الأخلاق محمود الصفات حسن السيرة حتى يحب الرجل بهذه الصفات الباطنة استحسانا لها كما تحب الصورة الظاهرة ... » ويستطرد الغزالى فيؤكد « أن لا خير ولا جمال ولا محبوب فى العالم إلا وهو حسنة من حسنات الله وأثر من آثار كرمه وغرفة من بحر جوده سواء أدرك هذا الجمال بالعقول أو بالحواس . وجماله تعالى لا يتصور له ثان لا فى الإمكان ولا فى الوجود » .

من هذا النص يتضح لنا موقف الغزالى من الجمال وتفسيره ، فهو أولا قد ربط سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهى وكأن الجمالات الجزئية سواء كانت عقلية أم حسية إنما تشارك فى الجمال الإلهى وترتبط به لأنها أثر من آثاره وهذا الموقف يعود بنا إلى أفلاطون حينما يربط الجمالات الجزئية بمثال الجمال بالذات .

وقد ميز الغزالى بين طائفتين من الظواهر الجمالية : طائفة تدرك بالحواس وهذه تتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها سواء كانت بصرية أم سمعية أم غير ذلك ، وأما الطائفة الثانية فهى ظواهر الجمال المعنوى التى تتصل بالصفات الباطنة . وأداة إدراكها القلب ، فالقلب إذن أى الوجدان هو قوة إدراك الجمال فى المعنويات . وأيضا نجده يميز بين القلب والعقل . وفى نظره أن المعقولات تولد لذة فى العقل وأن هذه اللذة مرجعها جمال المعقول ، وفرق ما بين جمال المعقول وجمال الصفات الباطنة التى يستشفها الوجدان وعلى هذا الأساس نستطيع تجوزا أن نفسر موقف الغزالى فى نظرته إلى التذوق الجمالى بأنه يشير إلى ظواهر جمالية ثلاث ، حسية ووجدانية وعقلية .

أما تطبيق مبدأ الحلال والحرام فى هذا المجال ، فانه كما يقول الغزالى وكما سبق أن أشرنا أمر لا يتعلق بظاهرة تذوق الجمال نفسها وما يصاحبها من لذة وسرور بقدر ما يرجع إلى الموضوع الذى تتعلق به ظاهرة الجمال ومدى إرتباطه بالحلال والحرام فى نظر الشرع .

فلسفة الجمال عند المسيحيين

فاذا إنتقلنا إلى المسيحية نجد تمجيداً لا تحريما وترحيبا لا منعا ، فقد ظهرت فى هذه الفترة روائع الفن العالمى خصوصا فى عصر النهضة الايطالية ، وتفنن الرسامون فى تزيين الكنائس والمعابد ورسم الصور المختلفة التى تصور الكفاح الدينى ، كذلك إظهار البراعة فى صنع قطع الزجاج الملون التى تركب فى نوافذ الكنائس إلى غير ذلك من الفنون التى نراها ترتبط بالدين وكان أعظم ما أنتجه الموسيقيون قبل القرن العشرين هو تلك المقطوعات الموسيقية التى كانت تعزف على الأرغن وتترنم بها الجوقات الدينية فى الكنائس .

فلسفة الجمال فى العصر الحديث

١ - ديكارت Descartes ١٥٩٦ - ١٦٥٠

١ - وإذا انتقلنا إلى العصر الحديث ، فإننا نلاحظ بوضوح سيطرة النزعة الديكارتية العقلية . وقد تساءل البعض عما إذا كان ذلك يعنى العودة إلى الإتجاه الموضوعى بصدد « الجمال » والذى كان - ابتداء عند القدماء ، واعتبار الجمال مطابقاً للحق ، ومن ثم يكون لنا أن نتصور ما هو جميل على غرار تصورنا لما هو حق ؟!

لقد خيل بالفعل إلى بعض مؤرخى المذهب الديكارتى أن هذا هو الموقف الجمالى الذى يتفق مع فلسفة ديكارت . ولكن الواقع أن موقف ديكارت الجمالى الذى - كما سنرى - إنما يتسم بالطابع النسبى الذاتى الذى يفسح مجالا لتدخل الإحساسات والأهواء الفردية فى تقديرنا للجمال

والحق أن العصر الحديث قد سجل مع مطلعه تحولا أساسياً فى نظرتنا إلى الجمال وذلك بظهور تيارات جمالية مؤسسة على النظرة الذاتية للجمال ، وصاحب هذا التحول اتجاه إلى الربط بين مبحث الجمال وعلم النفس بعد أن كانت الدراسات الجمالية فرعاً من مبحث الوجود . وقد اكتملت معالم هذا التطور عند « كانت » وكان صورة من صور الثورة الكوبرنيقية فى مجال الفلسفة .

ب - ويرجع الفضل إلى فكتور باش أستاذ علم الجمال بجامعة باريس فى إلقاء الضوء على موقف ديكارت الذاتى بصدد الجمال ، فلقد أوضح أن نظرية ديكارت فى الجمال يرتبط فيها العقل مع الإحساس ، فالموسيقى مثلا

تعتمد على حسن السمع ، وكذلك تخضع للقواعد العقلية المضبوطة . ومن ثم فانه يتعين عدم التسليم بمعيار مطلق لقياس ظاهرة الجمال . والأخذ بمبدأ النسبية فى تقديرنا للجمال فما يروق لعدد أكبر من الناس يمكن أن نسميه بالأجمل (١) . ونحن حينما نسأل ما الجمال ؟ فلن نستطيع تعريفه تعريفاً مقنعاً وذلك لأنه يتغير بتغير الأفكار والأفراد والمجتمعات ، ولن يفيدنا ـ فى هذا المجال ـ استنادنا إلى مثال للجمال بالذات ـ بقدر استفادتنا من تجربة الأذواق والمواجد الفردية .

ولقد أشار مونتنى قبل ديكارت وبسكال بعده إلى أننا لا يمكن أن نعلم ما الجمال ؟ وما طبيعته ؟ وما أصله ؟ فسمات الجمال عند الزنوج غيرها عند الهنود أو الصينيين أو الأوربيين .

جـ ـ فما هو تفصيل هذا الموقف الذاتى بصدد الجمال عند ديكارت ؟

يرى ديكارت إذن أن اللذة الفنية وسط بين طرفين : إفراط فى اثارة الحس وقصور عن اثارته فمثلا ارتفاع الصوت إلى درجة عالية جداً يؤدى إلى امتناع حصول اللذة السمعية ، وكذلك فان خفوت الصوت إلى درجة منخفضة جداً يكون له أثره فى عدم تحصيل لذة السماع . وكأن لكل عضو من أعضاء الحس حالة اتزان هى وسط بين الإفراط فى بذل القوة العصبية

---

(١) راجع البحث القيم الذى أخرجه الدكتور عثمان أمين فى مجلة كلية الآداب / جامعة القاهرة فى الجزء الأول من المجلد السادس عشر مايو سنة ١٩٥٤ ص ٤٧ ـ ٥٦ عن نظرية الجمال فى فلسفة ديكارت ، وقد استعرض فيه دراسة فكتور باش لموقف ديكارت الجمالى .

وبين العجز عن استعمالها ، والموضوع الذي يحقق هذا الإتزان هو الذي يبعث فينا اللذة والسرور ، ومن ثم . فان ديكارت لا يعترف بحالات اللذة الباطنية العميقة التي لا يشارك الحس في حصولها ، وهو من ناحية أخرى يعترف صراحة بأنه لا سبيل إلى تفسير لذة الحواس إلا في نطاق العلم الطبيعي ، فهي تفتير إذا جردت من اللذة النفسية ذات طابع فسيولوجي بحت .

ومن ثم فان جميع الفنون تنطوي على لذة ذات طبيعة عقلية بالإضافة إلى اللذة الحسية . فلا بد لكي تحدث هذه اللذة من وجود شعور بالملاءمة والارتياح من جانب الحس والعقل معاً ولهذا يجب أن يكون الموضوع بحيث يطابق بنية العضو الحاس ويطابق الفعل في نفس الوقت . على أن ديكارت يفسح للتعاطف والترابط من ناحية ، والتنافر من ناحية أخرى مجالا في تقويم الجمال . فان صوت شخص قريب إلينا – وإن كان على حظ محدود من الجمال – خليق بأن يثير في نفوسنا شعوراً باستحسانه والحكم عليه بالجمال .

وبالخلاصة إن ديكارت يميز في اللذة الجمالية بين مرحلتين :

١ – مرحلة الحس .

٢ – ومرحلة الذهن وهي لا يمكن تصورها بدون المرحلة الأول .

واللذة الحقيقية هي التي تتداخل فيها عناصر الحس والذهن معاً .

« فالجميل » يرجع إذن إلى عالمين في وقت واحد ، عالم الحواس وعالم الذهن وربما كان نصيب الحواس أكبر . ويرتبط هذا الموقف بنظرية ديكارت في الإنفعالات من حيث أنها حالة من حالات اتحاد النفس بالبدن ،

فالشعور بالجمال إذن يرجع إلى الجمال الأوسط الذى يشارك فيه العالمان الحسى والعقلى معا .

ومن ناحية أخرى فإنه لا يمكن المطابقة بين الحق والجمال عند ديكارت كما توهم معظم مؤرخى فلسفة ديكارت ، إذ أنه ليست هناك بداهة جمالية كما هو الحال فى ادراكنا للحقيقة . فالحكم الجمالى يعتمد على أهواء الافراد وذكرياتهم وتاريخهم الشخصى ، وليست هناك قاعدة كلية شاملة لأحكام الذوق ، إذ أن « الجميل » لم يبلغ بعد إلى مرتبة العقل ، ومن ثم فإنه يمتنع وجود مقياس محدد للذة ، ويصبح الحكم الجمالى خاضعاً لحصيلة إعجاب المتذوقين مما ينفى عنه صفة الموضوعية ويؤكد نسبيته المطلقة .

ليبنتز Leibniz ١٦٤٦ / ١٧١٦م

اتخذ ليبنتز موقفاً معارضاً لديكارت ، وقد كان مقدمة لا غنى عنها للفلسفة الجمالية عند كل من بومجارتن وكانت ، حيث ربط مفهوم الجمال بتصورات مشتقة من مذهبه فى الذرات الروحية . وهو يرى أن نظرتنا إلى الجمال متفرعة من تسليمنا بوجود انسجام أزلى بين المونادات الروحية المتميزة ، وشعورنا الباطن بهذه الحيوية الدافقة والخصوبة الروحية وصورها وغايتها ، تلك الحيوية الكونية التى تتمثل فى أنوار متميزة شديدة الإشراق، تزداد وضوحا وجلاء كلما أمعنا فى كشفنا عن موضوعات الإدراك عن طريق التفسير العلمى .

فالكون فى نظر ليبنتز ليس آلة تتحرك بحسب قوانين ضرورية مجردة من الحيوية والتلقائية — كما يتصور الآليون الذين يطابقون بين الجماد والكائن الحى — بل هو فى نظره سلم واحد من الأحياء الشاعرة التى تؤلف كلا واحداً

فى انسجام تام ، فليبنتز لا يفرق بين الحى وغير الحى من حيث النـــوع ويسوى بينها فى اقتضاء الشعور والحيوية مع اختلاف فى الدرجـة فحسب .

وعلى هذا فاننا نرى كيف ابتعد ليبنتز عن النظرة السطحية الديكارتية النسبية فى تفسير الجمال وتعمق فى فهمه لحقيقة الجمال ، وربطـه بمذهبه الروحى وبمدى تميز الونادات وكذلك بكشفه عن فكرة اللاشعور أو ما وراء الشعور الظاهر .

وقد كان لليبنتز تأثير كبير على (بومجارتن) منشىء علم الجمال الحقيقى ، أما بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر ، على يد تلميذ لليبنتز يدعى الاب اندريه الذى كان أول من ألف بالفرنسية كتاباً فى علم الجمال .

٣ — بومجـارتن [1] ١٧١٤ — ١٧٦٢ م

Alexander Gottlieb Baumgarten

وإذا كان ديكارت لم يشر صراحة إلى علم أو بحث مستقل خاص بدارسة الجمال ، رغم أنه عرض لتفسير ظاهرة الجمــال ، ولا سيما فى رسالته عن

---

(١) بومجارتن فيلسوف ألمانى ولد فى برلين فى ١٧ يوليو سنة ١٧١٤ وتتلمذ على كريستيان وولف فى جامعة هال Halle ، وتأثر فى مطلع حياته بفلسفة ليبنتز ، وشغل منصب أستاذية الفلسفة فى جامعة هال ثم جامعة فرنكفورت الى وفاته فى ٢٦ مايو سنة ١٧٦٢ . وقد أصدر عدة مؤلفـات فلسفية ولاهوتيه وأهمها كتاب « الميتافيزيقا » Metaphysica الذى كان عما نويل كانت يعرض له بالشرح والتعليق فى محاضراته . ثم كتاب =

« الموسيقى » ، فإن محاولته هذه ، وكذلك مجهودات غيره من معاصريه ، قد أدت إلى ظهور علم جديد يدرس الظاهرات الجمالية . وكان بومجارتن أول من كرس له مبحثاً خاصاً . وكان هذا الفيلسوف الألماني أول من استخدم لفظ استطيقا « Aesthetics » للدلالة على هذا العلم ، وذلك في كتاب له صدر عام ١٧٣٥ م . وقد تناول في هذا الكتاب مسائل الذوق الفني ومكوناته ، محاولا بذلك أن يضع منطقاً لمجال الشعور كالمنطق الصوري الأرسطي بالنسبة للفكر ، ويعد بومجارتن من صغار الديكارتيين ؛ إذ كان ينتمي إلى مدرسة ليبنتز ، ولكنه رأى أن يسد النقص الملاحظ في تقسيمات الفلاسفة للعلوم الفلسفية كما وجدناها عند كريستيان وولف Christian Wolff الذي أشار إلى قوى عليا وقوى دنيا للمعرفة وجعل المنطق كعلم يبحث في القوى العليا ، أما الإدراك الحسي فقد جعل منه مبحثاً خاصاً بالقوى الدنيا ثم جعل من علم الجمال مبحثاً خاصاً بتقييم الإدراك الحسي الإنساني .

٤ – وليم هوجارث ١٦٩٧ – ١٧٦٤ م William Hogarth

وإذا كانت الدراسات الجمالية قد أحرزت تقدما ملحوظا في القارة – وفي ألمانيا بصفة خاصة – على يد كريستيان وولف وبومجارتن ، فإننا نلاحظ أيضا في انجلترا ظهور تيار فلسفي جمالي معاصر لتلك الحركة في ألمانيا ؛ فقد كان للمدرسة الإنجليزية تأثيرها الكبير في تفسير الجمال على يد كل من هيوم ولوك وهوجارث وهاتشسون وإدموند بيرك ، وقد كان لهذه المدرسة الفضل في

= « الاستطيقا Aesthetica » وهو في مجلدين ، عرض فيهما نظريته الخاصة بالجمال ، حيث جعل من علم الجمال مبحثا فلسفيا مستقلا .

ربط الجمال بالإحساس ، وفي التمييز بين الشعور الخالص بالجمال وبين المنفعة، وقد استفاد كانت كثيراً من آراء هذه المدرسة .

وقد أصدر وليم هوجارت[1] كتابه عن تحليل الجمال Analysis of Beauty عام ١٧٥٣ م الذى ضمنه آراءه فى فلسفة الجمال ، وهو يعد الدعامة الأولى للمدرسة الجمالية الإنجليزية ، وقد ألف هوجارت كتابه هذا مستهدفا « تحديد الأفكار المتضاربة عن الذوق على حد قوله It was written with a view to fixing the fluctuating ideas of Taste, »

وهو يستعرض فيه المبررات التي تجعلنا نصف شيئا بالجمال أو بالقبح أو بالرشاقة وذلك بالقياس إلى الطبيعة . وقد استرعى انتباهه شكل الخطوط التى تتألف منها الأشياء واختلاف تكويناتها . وقد أكد هوجارت ضرورة الرجوع إلى الطبيعة أولا فهى التى تمدنا بنماذج تتيح لنا فرصة التعرف على القيم الجمالية ذلك لأن الكشف عن القيم الجمالية وتكوين أحكامنا الجمالية لا يتحقق عن طريق مقارنة الأعمال الفنية بعضها بالبعض الآخر ، أو الاستناد إلى أقوال الفلاسفة وخطرات الفنانين ، بقدر ما نرجع إلى مقارنة هذه المنجزات الفنية بالطبيعة ذاتها ، فالطبيعة هى المعيار الذى نقيس به

١) بدأ هوجارت حياته الفنية بممارسة التصوير والنقش على الأسلحة وعلى المعادن كالنحاس ، وكان يأبى أن ينقل على النماذج مباشرة ، ويفضل الاعتماد على الذاكرة . وذلك بأن يبدأ بالملاحظة المباشرة للاشياء والمناظر ثم يحتجب عنها ويرجع الى ذاكرته لتكون وحدها منبع الالهام ومصدرا للعمل الفنى .

« الجمال » وهى الأصل الذى يجب أن تتحاذى به سائر الأعمال الفنية ، وينبه هوجارت إلى خطأ النظرة الفنية التي تفصل بين العمل الفنى والطبيعة « فتقوم » الآثار الفنية فى ذاتها ولذاتها بمعزل عن الطبيعة . وهى المصدر الحى للقيمة الجمالية ، ذلك أن تكرار مشاهدتنا للوحة قبيحة قد يستدرجنا فى نهاية الأمر إلى الحكم عليها بالجمال ، فيتعين علينا أن نتجه أولا إلى العالم الخارجى أى إلى الطبيعة ، وسنرى الأشياء عن طريق إدراكنا الحسى وكأنها محاطة بقشرة سطحية رقيقة شفافة مؤلفة من خطوط دقيقة متشابكة ومتلاحمة ، ومن خلال شفافية السطح نستطيع أن نكشف عن باطن الأشياء بحيث تتكامل نظرتنا إليها من الخارج مع نظرتنا النافذة إلى مراكزها الباطنة ، بهذا يمكن لنا أن نحصل على فكرة مكتملة عن الأشياء . ولكن ما الذي يسمح لنا باصدار حكم جمالى على أشياء بعينها فى الطبيعة دون غيرها ؟

لا شك أن هناك مجموعة من عوامل مؤثرة تستحوذ عليها الطبيعة وتكون مصدراً لإحساسنا بالجمال . ويشير هوجارت بالفعل إلى عدة عوامل مؤثرة متكاملة ومتداخلة بحيث لا يمكن أن يشكل أى عامل منها وحده ، أساسا مقبولا للتقدير الجمالى

العوامل المؤثرة فى التقدير الجمالى :

ويذكر هوجارت مجموعة من هذه العوامل المؤثرة وأهمها : التناسب ، والتنوع ، والاطراد والبساطة ، والتعقيد ، والضخامة :

١ — التناسب :

وهو مراعاة النسبة بين أجزاء العمل الفنى واجتلاء التناسب فى الموجودات

الطبيعية ، فالتناسب ضرورى – فى الفنون وفى الكائنات الحية على السواء – لتحديد معنى الجمال ، فهو أساس الحكم على جمال الأشياء باختلاف أنواعها بل هو العامل الحاسم فى هذا المجال . ويضرب هوجارت لذلك مثلا مشتقاً من فن العمارة ، فاذا أريد أن يكون البناء الضخم جميلا ، يجب أن يراعى فى تصميمه التناسب بين ضخامة شكله الكلى ، وضخامه أجزائه ، كالنوافذ والأبواب والأعمدة ودرج السلم الخ . . .

٢ — التنوع :

ويعتبر من أهم العوامل المؤثرة فى شعور المتذوق باللذة ، والتنوع ضد المماثلة التى تشعرنا بالملل والموات ، فاختلاف ألوان الأزهار وأوراق الشجر والفراشات ، يدخل على أنفسنا البهجة والسرور بتأثير تنوع ألوانها ، ولكن هذا التنوع لا يعد نوعا من الإختلاف العشوائى ، إذ أنه يجب أن يخضع لتخطيط معين . ويرى هوجارت أن التنوع إنما ينطوى على سمة التدرج تلك التى نلاحظها فى شكل الهرم .

٣ — الأطراد :

وهو عامل سلبى ، ومن ثم لا يجب أن نلجأ إلى اطراد الخطوط والأشكال والأجزاء ، لأن ذلك يعنى أننا سوف لا نصف شيئاً بالجمال إلا إذا كان ثابتا ساكناً ، بينما تتعلق سمة الجمال — بدرجة أكبر بالشىء المتحرك .

ولهذا فيتعين على الفنان أن يتجنب السيمترية وأن يلجأ إلى التباين ، للتخلص من الأطراد .

٤ — البساطة :

وترتبط صفة البساطة بصفة التنوع ، إذ أن البساطة بدون تنوع لا تعتبر من عوامل الجمال ، فتنوع شكل الهرم رغم بساطته هو الذى يجعلنا نحكم عليه بالجمال . والشكل البيضاوى وشكل ثمرة الأناناس يتصفان بهاتين الميزتين أى بالبساطة والتنوع .

٥ — التعقيد :

ويستند عامل التعقيد من الناحية الجمالية إلى أساس سيكلوجى ، إذ الواقع أن حياتنا تتسم بطابع الكفاح المستمر ، ونحن لا نجنى ثمرة هذا الكفاح إلا بعد مجهود شاق نشعر بعده باللذة الصادقة والنشوة الغامرة ، لأننا تغلبنا على صعاب واجتزنا عقبات ، وكلما تجمعت العوائق التى تعترضنا فى عمل ما ، كلما ازدادت لذة الانتصار حدة ، وسرعان ما يصبح الجهد المبذول وكأنه رياضة محببة ولهو وترويح عن النفس .

وكذلك فإن العين تشعر بلذة مماثلة عندما تشاهد انسياب الأنهار وانحناءاتها المتعددة، وأيضاً الطرق المتعرجة وسفوح الجبال وقممها المنحنية المختلفة الأشكال ، ذلك لأن تركيب الشكل من خطوط معقدة يوحى إلينا الشعور بالحركة

وليس تعقد الأشكال فى نظر هوجارث سوى خاصية كامنة فى الخطوط التى يتألف منها الشكل ، وهذه الخاصية أو السمة تستهوى العين إلى ملاحقتها فتحدث فى النفس لذة من جراء ذلك ، ولهذا نحن نسم هذه الخطوط أو الاشكال بالجمال .

وينتهى هوجارت من تحليله لهذا الميل : إلى تفضيله الخطوط الإنسيابية ـ أى الثعبانية المتعرجة بدون زوايا حادة ـ على الخطوط المستقيمة ، وهذه هى الفكرة الاساسية التى أقام عليها موقفة الجمالى ، وهى الأساس الذى تقوم عليه فكرة « الرشاقة » .

ولكن هوجارت يحذر من المبالغة فى التعقيد ، لانه إذا زاد عن حد القصد انقلب إلى شىء منفر للعين باعث إلى النفور وعدم الارتياح ، ومن ثم فانه يتعين استخدام هذا العامل فى شىء من القصد والإعتدال .

٦ — الضخامة

وللضخامة تأثيرها الذى لا يجحد على فكرة الجمال ، ذلك أننا عندما نرى جبالا شاهقة أو صخوراً ضخمة أو محيطات شاسعة أو أشجاراً ضخمة أو قصوراً أو معابد ضخمة البناء ، فاننا نشعر إزاءها بالروعة وبنوع من الرهبة وسرعان ما يتحول هذا الشعور إلى اعجاب مقرون باللذة . وهذا هو الشعور الذى يغمرنا حينما نشاهد المعابد المصرية القديمة بأعمدتها الفارعة وتماثيلها الضخمة الرهيبة الوقورة ، فالضخامة تضيف سمة الوقار إلى الرشاقة .

ولكن المبالغة فى الضخامة قد تقضى على سمة الجمال فى الشىء البالغ الضخامة ، فلابد إذن من وجود تناسب بين أجزاء الأثر الضخم .

* * *

هذه إذن هى العوامل التى يجب توافرها فى الأثر الفنى أو فى الطبيعة لكى نحكم بمقتضاها بالجمال على الأشياء . ولكن هوجارت يضع عاملى

التناسب والتنوع في مرتبة الصدارة بين هذه العوامل والمؤثرات التي تؤسس في مجموعها سمة الجمال في الأشياء . أما الأطراد والبساطة، فهما عاملان مساعدان ؛ بينما يضفي التعقيد مسحة الرشاقة على الشيء الجميل، كما تضفي الضخامة عليه سمة الوقار . وقد بنى هوجارت نظريته في خاصية الخطوط على أساس عاملي الرشاقة ، فالخطوط إما مستقيمة وإما منحنية أو تجمع بين الاستقامة والانحناء وقد لاحظ هوجارت ـ على وجه العموم ـ أن نسبة الاستقامة في الخطوط تتناسب تناسباً عكسياً مع فكرة الرشاقة ، أي إنه كلما تضاءلت نسبة الاستقامة في الخطوط كلما زادت رشاقتها .

وينتهي هوجارت من تحليله للخطوط ، إلى أن أكثر الخطوط رشاقة أي أكثرها جمالا هو الخط الانسيابي الثعباني The Serpentine line of Beauty كما سبق أن ذكرنا .

٥ ـ أدموند بيرك : ١٧٢٩ ـ ١٧٩٧ Edmund Burke .

كان أدموند بيرك من دعاة التجريبية الحسية مثله في ذلك مثل معظم مفكري القرن الثامن عشر ، ولما كان أساس التذوق عنده هو الحس ، وهو واحد لدى الجميع ، وإنما يرجع اختلاف الناس في أذواقهم إلى شدة الحساسية المتأصلة عند بعضهم ؛ وإلى شدة تركيز الانتباه على الموضوع عند البعض الآخر . وحقيقة الأمر أن الاختلاف بين النفوس في هذا المجال، إنما يرجع إلى عدم وجود معيار دقيق لقياس الذوق ، وذلك يعزى إلى اختلاف الملكات العقلية الاستدلالية والخيال لدى الأفراد ، مع هذا فان الخلاف في الرأي بين الناس حول مسائل الذوق أقل بكثير من خلافاتهم حول المشكلات الفكرية والمنطقية البحتة

ولو أمكننا عزل التذوق عن الملكات الأخرى التي تؤثر في أحكامه لوجدنا اتفاقاً عاماً بين الناس حول مسائل التذوق ، مما يساعد على الكشف عن مبادىء محددة للذوق الجمالي .

– وكان هدف بيرك أن يصل إلى صياغة قوانين لهذا العلم تشبه قوانين نيوتن وتكون على شاكلتها من حيث الصحة والانطباق على ظواهر الطبيعة ، وقد جاء موقفه هذا معارضاً لموقف دفيد هيوم الذي وإن كان تجريبيا مثل بيرك إلا أنه لم يسلم بامكان الوصول إلى معيار خاص للذوق .

ويقسم بيرك موضوعات التذوق إلى نوعين .

أحدهما الرائع أو الجليل والثاني الجميل .

والأول نشعر في حضرته بالارتياح ، أما الثاني فهو يشعرنا بالسرور ، ولما كانت الأفعال الانسانية إنما ترجع في مجملها إلى غريزة حفظ البقاء وغرائز الاجتماع الأخرى . وكان نشاط غريزة البقاء واضحاً في مواقف الخطر والخوف والرهبة ، فان الشيء الرائع أو الجليل يدخل في هذا المجال من حيث أنه يشعرنا بالذهول والتوتر ، ومن ثم فإن كل ما يعرض لادراكنا من صور مثيرة للخوف تسمى « رائعة » . ومن خصائص الموضوع الرائع أنه تبدو عليه مسحة من القوة الغامضة التي تثير القلق في نفوسنا وتشعرنا بالضياع في غمارة لأنه يفرض ذاته علينا كأمر لا متناه لا نستطيع الامساك به أو الاحاطة بكل جوانبه ، أو كفضاء لا محدود أو ظلمة غاسقة مسيطرة وصمت رهيب .

والأثر الفني الرائع أو الجليل في فن العمارة يتسم بالرحابة والضخامة ودقة التكوين والفخامة والسمو والعظمة وعتمة ألوانه ، وذلك لأنه في

فن العمارة نجد خفوت الألوان والضياء مصاحباً لسمة الجلال ؛ وفى عالم الأصوات نجد هذه السمة مصاحبة للاصوات الهادرة أو الأصوات الهامسة.
وإذن فالشيء الجليل يتميز بنفس الخصائص التي يتميز بها ما هو مفزع أو مروع أو هائل ، وهذه الصفات والخصائص هى عكس ما يتميز به الشيء الجميل من صفات تصدر عن غرائز الاجتماع التي يعتبر الميل أو الحب مدارا لها.

والشيء الجميل ليس هو بالضرورة الشيء الذى يتسم بالتناسب بين مكوناته ، إذ أن التناسب لا صلة له بالتأثر الحسى أو الخيالى، بل هو يخضع للعرف والتقاليد ، فالشيء الجميل يأسرنا بقطع النظر عن تناسب أجزائه من الناحية الرياضية . وكذلك فان اكتمال الجسم ولياقته لا مدخل لها فى سمة الجمال ، إذ أنه لو صح أن كل كائن يعتبر جميلا مادام يؤدى وظيفته على خير وجه ، لوصفنا القرد بالجمال . فيجب من ثم التفريق بين الجمال المرتبط بالحب والاعجاب الذى نشعر به نحو بعض الأشياء المكتملة حتى ولو كنا نبغضها .

وإذن فالتناسب واللياقة وليدا المصادفة البحتة ولا صلة لها بالجمال ، فالاشياء تبدو جميلة حتى ولو كانت عديمة المنفعة أو كنا نجهل مقاييسها الحقيقية وكذلك لا صلة بين الجمال والكمال ، فقد نعجب بالكمال من الناحية العقلية ولكننا لا نتأثر به ؛ ومن ثم فليس شرطاً أن تكون مثل العقل جميلة ؛ وكذلك الفضائل فانه ليس من الضرورى أن توصف بالجمال. وهذا الموقف معارض للموقف الافلاطونى الذى سبقت الاشارة إليه .

فما هى اذن خصائص الجمال ؟

يرى بيرك أن الشيء الجميل يتصف بخصائص أهمها : —

الضآلة والرقة والتنوع المتدرج بين أجزائه، وعدم انصال هذه الأجزاء

بعضها بالبعض الآخر على شكل زوايا ، ونعومة المظهر واختفاء كل مظهر للقوة ، ووضوح اللون وبريقه دون أن يكون خاطفاً . والألوان الهادئة أى الفواتح هى أقرب إلى سمة الجمال من غيرها من الالوان القاتمة . ومن ناحية الاصوات نجد أن الصوت الناعم الرقيق هو الذى يوصف بالجمال دون غيره من الاصوات الهادرة أو الخشنة أو المتحشرجة أو الغليظة . ومن ناحية الملمس واللبس عند بيرك — أهم حواس إدراك الجمال — نجد أن الاجسام الصقيلة أقرب إلى الجمال من الاجسام الخشنة الملمس .

الرشاقة :

إن خصائص الرشاقة عند بيرك هى نفس خصائص الجمال مضافاً إليها الحركة ، والجسم الرشيق هو الجسم المنسق الذى لا تكون أجزاؤه غير متآلفة أو غير منسجمة ، والذى تتيسر له الحركة بدون عائق أو تعثر أو تثاقل غير مقبول .

وخلاصة القول أن بيرك يميز بين ما هو رائع أو جليل وما هو جميل أو رشيق فيرى أن « الرائع » هو ما يميز بالضخامة أما « الجميل » فهو الشيء الضئيل الناعم المصقول ذو البريق الهادئ .

وبينما نجد الانتقال حاداً وفجائياً بين أجزاء الشيء الرائع نجده على العكس من ذلك بين أجزاء الشيء الجميل ، إذ نجد الانتقال بينها متدرجاً . والشيء الرائع قاتم اللون ومخيف ، والجميل هادئ زاهي اللون وهش واهن ورقيق يجلب الحب ويبعث على السرور .

وقد تتداخل خصائص « الرائع » مع خصائص « الجميل » فيحدث تناقض فى مشاعرنا فلا نلبث أن نشعر تارة بالخوف وتارة أخرى بالعطف

والحب . هذا وقد عرض بيرك هذه الآراء عن خصائص الرائع والجميل في كتابه الذى صدر عام ١٧٥٧ بعنوان :

« A philcsophical Enquiry Into the Ortgin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. »

٦ — كانت : Emmanuel Kant ١٧٢٤ — ١٨٠٤

لقد استخدم كانت لفظ « استطيقا » Aesthetic في كتابه « نقد العقل الخالص » وأراد بهذه الكلمة البحث النظرى في الأشكال النفسية للشعور والحس ، ويقصد بهذا صفتى الزمان والمكان ، لكنه عاد فاستعمل هذا اللفظ استعمالا جمعيا في كتابه « نقد الحكم » ، ويقصد به دراسة الأحكام التقديرية التي تتعلق بشئون الجمال . وهو يقسم علم الجمال إلى قسمين :

(١) نظرية في الجمال والجلال (٢) بحث في ماهية الفنون الجميلة .

ومنذ عهد كانت اصطلح الناس على تسمية هذه الدراسة باسم « علم الجمال » أو فلسفة الجمال » ، وانصبت هذه الدراسة على الصفات الأساسية للإنتاج الفنى ، وعلى الشروط النفسية المصاحبة للفنان أثناء عملية الخلق والإبتكار الفنى وكذلك عن المثل العليا التي ينشدها الفنان ، وهى أيضاً دراسة لطبيعة ونشأة أصول النقد الفنى وغيرها من المشاكل .

ويستطرد كانت في استعراضه لموقفه الجمالى في كتاب « نقد الحكم » فيرى أن عالم الفن الجميل وسط بين العالمين الحسى والعقلى ؛ أي هو حلقة اتصال بين العقل النظرى والعقل العملى ، أو بين العلم والأخلاق ، وبينما نجد أن موضوع العلم هو الحقيقة الخالصة ، وموضوع الأخلاق هو الفضيلة ، نجد أن موضوع الفن هو الجمال والجلال — كما أشرنا .

ولهذا فان إدراك الجمال فى الأشياء يعتبر إدراكاً مباشراً مستقلا عن تصورنا لما هو « جميل » ، وكذلك فنحن لا حاجة بنا إلى برهان للتدليل على جمال الأشياء ، وإنما تتبدى فى الشىء سمة الجمال التى ندركها فيه دون حاجة إلى تصور نموذج أو مثال للجمال نقيس بمقتضاه جمال الأشياء .

ولا يختلف الحكم الجمالى عن الحكم الأخلاقى فى تبرىء كل منهما وابتعاده عن اشباع لذة أو تحقيق منفعة ، وتحررهما من ضغط الرغبات أو الميول والأغراض فالجمال يبعث فى نفوسنا السرور والإرتياح والنشوة الخالصة المبهجة الغامرة دون التقيد بتحقيق أى غاية مغايرة لهذا الشعور .

وكذلك فان الحكم الجمالى عند كانت يتسم بالأولية Apricri والضرورة فهو لا يقوم فى الموضوعات ذاتها بل يقوم فى النفس أو فى الذات ، وهو وسيلة ندرك بها الانسجام أو الإتساق بين قوى النفس وملكاتها فحسب ، ومن هنا جاءت أوليته وضرورته وكليته ، ومعنى هذا أنه حكم موضوعى يصدق عند كل شخص ، وفى كل زمان ومكان .

والشىء الجميل إنما يتراءى لنا فى صورة ذات أبعاد وحدود ، أى فى صورة متناهية تقع فى حدود قدرة إدراكنا العقلى ، أما إذا جاوز الشىء حدود المعقول وتجاوز حدود قدراتنا الإدراكية فانه لا يلبث أن يدرك إلى مجال اللا متناهى فيولد فى نفوسنا شعوراً من مرتبة أخرى يسميه كانت « بالجلال » وتصف الموضوع بأنه « جليل » .

وبينما يتواجد ما هو « جميل » فى الطبيعة ، فان ما هو « جليل » لا يوجد إلا فى نطاق فكرنا فحسب .

وعلى هذا فان ظاهرة الجمال عند كانت إنما تستثير إعجابنا لأنها تعبر

عن الإنسجام أو الاتساق أو النظام، وهذا دو قوام الجمال ومناط تقديرنا واعجابنا بالشيء الجميل في مجال الطبيعة ، أما في مجال اللا متناهي فان اعجابنا إنما يرجع إلى شعور بالجلال أي بالروعة والمعظم .

٧ - شلنج : ١٧٧٥ - ١٨٥٤

تأثر شلنج في فلسفته الجمالية بمن سبقه من فلاسفة الفن من أتباع المدرسة الكانطية ، ولكنه لم يترسم خطاهم في مثاليته الجمالية ذات الشعب الثلاث (الحق والخير والجمال) إذ أنه لا يلبث أن يوجه إليهم انتقاداً شديداً متهما إياهم بعدم إلتزام الروح العلمية في معالجتهم لهذا الموضوع .

وهو يري أن الفن ليس أمراً غريباً على الفلسفة وليس آلة لها ، بل هو في حقيقة الأمر مصدرها وينبوعها الأول . فلقد انبثقت التأملات الفلسفية المبكرة عند اليونان من روائع الشعر وابداع الفنانين . ولا شك أن الإلياذة والأوديسة تعدان خير دليل على هذا الرأى الذى يسوقه شلنج .

ولا بد في نظره من أن تعود الفلسفة فتقطع مسيرتها الأولى أى تصدر في عصرنا هذا عن الفن وترتبط به وتتفاعل معه .

وحقيقة الأمر أن كلا من الفلسفة والفن تعبير بطريقة ما عن اللانهائى وعن المطلق الترانسندنتالي الذى يتجاوز الحياة الواقعية ويسمو في عملية الخلق إلى درجات أعلى من ذبذبات الواقع الحى ، إلا أنه بينما يمثل الفن المطلق في نموذج أو مثال بأى أسلوب من أساليب التعبير الفنى المختلفة ، نجد أن الفلسفة تنطلق خطوات أخرى بعد هذا الموقف فتمثل هذا النموذج في انعكاسه على الفكر وفي ترابطه مع غيره من النماذج .

ولعلنا نلاحظ أن الفلسفة والفن في العصر اليونانى القديم قد قامتا على

أساسس الميثولوجيا اليونانية القديمة . ومن ثم فإن شلنج يتنبأ بأن الفلسفه الجديدة لا بد هي الأخرى – وكذلك الفن – من أن يصدرا عن ميثولوجيا من نوع جديد .

٨ — هيجـل : ١٧٧٠ – ١٨٣١

لا شك أن هيجل يعتبر من الفلاسفة القلائل الذين تعمقوا في دراسة علم الجمال . ولقد ظفر علم الجمال عنده بشهرة وأعجاب لا مثيل لهما . ويعد هيجل أعظم مؤلف معاصر في علم الجمال بما خلفه من مؤلفات عدة في هذا الموضوع وتنصب دراسة الجمال على الفن كميدان خصب لها . وليس الفن كما يذكر هيجل في كتابه « علم الجمال » سوى تحقيق لفكرته عن المطلق ، وإذن فلسفة الفن عنده تعتبر حلقة في مذهبه الفلسفي العام ، مثلها كمثل الدين والتاريخ . فالروح المطلق في أتجاهها إلى المثـــل العليا ، إنما تتجه إلى الجمال وإلى الحقيقة وإلى الألوهية ، فيسفر أتجاهها هذا عن الفن والفلسفة والدين

الجمال عند هيجل هو التجلي المحسوس للفكرة . إذ أن مضمون الفن ليس شيئاً سوى الأفكار ، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والخياليات . ولا بد من أن يأتي المضمون مع الصورة في الأثر الفني ، أو بمعنى آخر لا بد أن يتحول المضمون إلى موضوع . ولكي يتم هذا التحويل أو التشكيل يتعين أن يكون المضمون قابلا لان يظهر في صورة موضوع . فكثير من الأفكار لا يمكن أن تتجلى في قوالب فنية . وإذن فالفن في مذهب هيجل هو وضع الفكرة أو المضمون في مادة أو

صورة ، وتشكيل هذه المادة على مثال لها .. وبالقدر الذى تتفاوت فيه مرونة ومطاوعة المادة تترتب الفنون الجميلة متدرجة من المادية إلى الروحية .

ويقول هيجل إنه إذا بلغ الفن غايته القصوى ، فإنه لا يلبث أن يسهم مع الدين والحياة فى تفسير المطلق وإلقاء الضوء على جوانبه . وكذلك فى إيضاح كل ما يتعلق بحقائق الروح والأفكار الإنسانية الأشد عمقاً .

وفى مجال الفن تتجلى الحقيقة أى المطلق الجمالى عن طريق الوسيط الحسى وقد يظهر بطريقة مباشرة كما هو الحال فى أعمال النحت أو العمارة أو ألحان الموسيقى فى الصورة الخيالية الشعرية .

وقد يتعذر أن نلمس حقيقة الجمال فى أدنى صور الطبيعة الجامدة مثل : كتلة الحديد ، وكذلك لا يمكن أن نستكشف الجمال فى الموجودات الطبيعية ذات النظم الرتيبة مثل الشمس والكواكب . ولعل الجمال يبدو أكثر وضوحاً فى النبات ، ففى النبات تظهر الوحدة الغائية بين الأجزاء والكل ، الأمر الذى ينعدم وجوده فى الجمادات . وكلما ارتقينا درجة فى سلم الموجودات : من الجماد إلى النبات ثم الحيوان فالإنسان ، فكلما بدا الجمال أى المطلق أكثر تألقاً ووضوحاً .

ولعل الإنسان يبدع ويخلق من عنده أشكالاً وصوراً للجمال أكثر اكتمالاً مما يجده فى العالم المحيط به ؛ لأن التعبير عن الجمال يتسم بتساميه عن الطبيعة الواقعية فليس الفن تقليداً أو محاكاة للطبيعة — كما يرى أفلاطون — بل هو محاولة للكشف عن المضمون الباطن للحقيقة .

ويتفق هيجل مع أرسطو فى اعترافه بما للفن من وظيفة تطهيرية أخلاقية فهو ينقى العواطف والانفعالات ويطهرها .

على أن الفنان لا يستهدف من عمله الفنى أن يكون ذا غاية نفعية ، كأن يستخدم الفن كأداة للتعليم أو للوعظ الدينى ، أو لكى يحقق ثروة أو مجدا أو شهرة أو فى سبيل الحظوة بتقدير عامة القوم أو الفوز بمراتب الشرف والجوائز ، بل يتحدد مفهوم الإلتزام الفنى الخالص بمقدار ما يكشفه لنا الفنان من الحقيقة الجمالية ، فى الصور الحسية التى يبدعها والتى تنطوى على قيمة فنية خالصة وتحظى بتقديرنا لجمالها لذاتها فحسب .

ولعل هذا المفهوم الخالص للفن يكشف لنا عن القيمة الفريدة للعمل الفنى وحدوده إذا ما قورن بالدين والفلسفة .

ويقسم هيجل الفنون إلى نوعين : الفن الموضوعى : كالعمارة والنحت والتصوير ، والفن الذاتى : كالموسيقى والشعر . ففى العمارة نجد التمايز بين الفكرة وصورتها لغلظ المواد الطبيعية . ويمكن أن نصف العمارة بأنها فن رمزى يدل على الفكرة ولا يعبر عنها تعبيرا مباشرا ، فالهرم والمعبد والكاتدرائية والمسجد كلها رموز جميلة ، ولكن المسافة بينها وبين ما ترمز اليه بعيدة بعد السماء عن الأرض فالعمارة تترجم عن القوة الرابضة واللانهائية الدائمة ، لكنها تعجز عن تأدية حركة الحياة ونبضاتها ، بينما نجد فى النحت تقاربا بين الصورة والفكرة إلى حد ما ، على اعتبار أنه ضرب من ضروب التعبير ، يتمثل فى نفخ روح فى مادة غليظة كالحجر والرخام والطين والمعدن ، ومع هذا تعجز أعمال النحت عن التعبير عن النفس كما تبدى لنا فى جمال الحياة والحركة وفى عنفوانها الباطنى ، بينما يستخدم فن التصوير

مواداً أكثر لطافة ويقتصر على رسم سطح الجسم ، ويوحى بالعمق عن طريق السطح ، ولكنه لا يعبر إلا عن لحظة معينة من لحظات الحياة . أما فى الموسيقى فاننا نبلغ الفن الذاتى من حيث أنها تترجم انفعالات النفس وألوانها مستخدمة الصوت ، فى ذلك ولكنه رمز مبهم غامض ، فالقطعة الموسيقية تحتمل تأويلات عدة بينما فى الشعر يصل الصوت إلى درجة الكمال لأن الصوت فيه قول معقول ونطق يعبر عن الطبيعة والإنسان والتاريخ ، ومطاوع للفكر ، فيبنى ويبحث ويصور ويغنى ويروى ، فهو مجمع للفنون ، وهو من ثم الفن الكامل . وكأن الملحمة الشعرية تمثل الفنون الموضوعية الثلاث . واللون الغنائى الشعرى محدود ناقص إذ يتناول العالم بغير المنظور أى النفس الإنسانية بينما يعد الشعر الدرامى (المأسوى) أكمل أنواع الشعر إذ أنه يجمع بين العالمين الباطن والظاهر ، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس ولا يزدهر إلا فى أرقى الشعوب حضارة وتمدناً ..

ولكل عمل فنى جانبان : المضمون الروحى ثم المظهر المادى أو الصورة الظاهرة أو الشكل أو القالب ، وفى أعمال الفن الرمزى (١) يطغى التجسيم

---

(١) يفسر هيجل تتابع العصور الفنية تبعا لفكرته عن التطور الزمنى . فيقسم الفن إلى ثلاثة انماط (الفن الرمزى والفن الكلاسيكى والفن الرومانطيقى) ظهرت فى ثلاثة عصور (العصر الشرقى القديم — العصر الاغريقى — العصر الحديث)

١ — الفن الرمزى : ويتمثل فى الفن الشرقى القديم . ويستخدم التشبيه والرموز ويتطلب استخدام اسلوب التأويل . ولا يعنى كثيرا بالصورة الخارجية ويتميز بالضخامة وعدم الاتزان .

=

المادى ، أما الفن الرومانطيقى ، فانه يغلب على أعماله الطابع الروحى ؛ ويتميز الفن الكلاسيكى بتوازن الجانبين : الروحى والمادى فى منجزاته

ويلاحظ أنه فى أعمال الفن الرمزى يقف الذهن الإنسانى عاجزاً عن التعبير الكامل عن المضمون الروحى خلال محاولته جاهداً أن يترجم عنه عن طريق التجسيم المادى ، ولهذا فهو يكتفى بأن يوحى بهذا المضمون عن طريق الرمز ، كما نجد فى شعر الأساطير أو فى الشعر الوصفى حيث لا نعثر إلا على إشارات مبتسرة إلى هذا المضمون ، ولا نكاد نلمس تعبيراً صادقاً عنه .

أما فى الفن الكلاسيكى — الذى كان محط إعجاب هيجل وكان يرى أنه صورة للفن كما ينبغى أن يكون — فاننا نجد توازناً منسجماً بين المضمون والصورة حيث تطابق الصورة المضمون وتصلح للتعبير عنه ، كما هو الحال فى فن التمثيل اليونانى وفى فن العمارة ، على الرغم من وجود تيارات رمزية ورومانطيقية ثانوية .

---

٢ ـ الفن الكلاسيكى : ويشتمل فى الفن اليونانى القديم حيث تتطابق الصورة المحسوسة مع المحتوى الباطن . أى أنه يهتم بابراز الحقيقة الجمالية فى الصورة الظاهرة أو فى الجمال المحسوس .

٣ ـ الفن الرومانطيقى : ويتمثل فى الكنيسة ، حيث يرتفع الفن من العالم المنظور إلى العالم المعقول ليعبر عن الجمال المعنوى أو عن اللامتناهى المدرك من الباطن . والفن هنا مثله مثل الدين يؤدى كل منهما إلى الفلسفة ، وهى جميعا تعبر عن روح لامتناه أى من المطلق ولكن بينما نجد الفن والدين وليدا العاطفة والمخيلة ، نجـد الفلسفة تحقق عقليا مايرمزان إليه . إذ الفلسفة تحـول الصور الفنية والأخلاقية والمعانى الدينية إلى مقولات عقلية .

وفي الفن الرومانطيقي يغلب العنصر الروحاني فيبدو تصور الأشكال والصور الحسية عن التعبير عن موضوعاته، مثل الفروسية وما تنطوي عليه من حب وإخلاص وشرف وتضحية من أجل الغير، وغير ذلك من موضوعات لا نجدها في الشعر الكلاسيكي ولا سيما عند هوميروس؛ فالفن الرومانطيقي لا يسعى للكشف عن الروح في وقارها وهدوئها وسكينتها وخلودها ذات الطابع الكلاسيكي فحسب، بل في إلهاماتها وصراعها الداخلي وآلامها وانتصاراتها الحاسمة وفي إبراز عنصر المأساة من مرض وموت وعذاب وصلب المسيح، وفي انتصارات الإيمان ومعاناة القديسين. ولقد أثبت هيجل أن العمارة ذات الطراز القوطي تعتبر من الأعمال الفنية ذات الصبغة الرومانطيقية.

ويطلق هيجل أسلوب الجدل على الفن باعتبار أن قضية الفن هي القضية المناقضة للدين. وقد عرف عنه اهتمامه الشديد بالفنون الجميلة كشفت عنه مؤلفاته في علم الجمال. وقد استطاع هيجل أن يدخل فلسفة الجمال والفن في نطاق فلسفته الجدلية. ولعل أجل خدمة أداها لفلسفة الفن ولعلم الجمال هي في دفاعه عما أثير من اعتراض حول إمكان قيام علم للتذوق الجمالي، ولقد أشار إلى موقفه هذا في كتابه « في الاستطيقا » حيث يقول: «إن الفكرة هي أساس العلم وليست الخصائص الجزئية ولا الأشياء أو الظواهر، فيجب النظر إلى الجمال بالذات وليس إلى الموضوعات الجزئية» إذ أردنا أن نحدد مبحثاً خاصاً بالتذوق الجمالي، ذلك لأن الفن في حقيقة أمره تأمل عقلي، وينحصر دور المحسوس أو الصور التي تخضع لإحساسنا في أنها تبرز فكرة كامنة، هي موضوع هذا التأمل، وهي أساس التقدير الجمالي.

وأخيراً فان الفضل الأكبر فى ظهور علم الجمال بصورة جديدة ، إنما يعزى إلى هيجل ، وقد تتابع اكتمال هذا العلم فيما بعد على يد هربارت الذى أسماه علم الجمال الصورى Formal Aesthetics ويعد هربارت الفيلسوف الذى تنسب إليه الدفعة القوية فى مجال الدراسات الجمالية المعاصرة .

٩ — شوبنهور : ١٧٨٨ — ١٨٦٠

يعرض شوبنهور — وهو من تلاميذ كانت — لموقفه الجمالى فى كتابه المسمى «مذهب الفنون الجميلة» حيث نراه يسمو بالقيمة الجمالية ويضعها فى أعلى مستوى يمكن أن يرقى إليه الإنسان . ويلاحظ من ناحية أخرى أن فلسفته الجمالية مشتقة من مذهبه الفلسفى العام ، الذى يقرر أن العالم إرادة وتمثل ، والفنان مثله فى هذا الشأن مثل الفيلسوف ، إذ يشاركه فى عبقريته ومضمونها القدرة على التأمل الميتافيزيقى ، فكما أن الفلسوف يتمثل الموجودات أو الوجود الميتافيزيقى من خلال صور عقليه ، نجد أن الفنان أيضاً يتمثل هـذا الوجود الميتافيزيقى من خلال أعماله الفنية . والغاية من الفن عند (شوبنهور) هى الوصول إلى نوع من الفناء التام أو الغبطة الشاملة التى تتحقق إرادة الفنان عن طريقها ، من خلال إبداعه الفنى .

ويضع شوبنهور الموسيقى فى قمة الفنون جميعاً ، وهو يرتب الفنون الجميلة بادئاً من فن العمارة فالنحت فالرسم ثم شعر المأساة وينتهى إلى اعتبار الموسيقى أرفع الفنون جميعاً وأسماها ، فالعالم فى نظره ليس سوى موسيقى تجسدت ، بوصفها إرادة نقية تحقق تمثلها ووجودها فى العالم من حيث أن وجود العالم يقوم على الإرادة وتمثل الموجودات .

وهنا نرى كيف يرتبط مفهوم علم الجمال عند شوبنهور بميتافيزيقاه المثالية.

النظرية الماركسية في علم الجمال (١)

تتفرع هذه النظرية عن الموقف الماركسي العام المفسر للتطور التاريخي ، ولهذا فإن أصحاب المادية الجدلية — أي الماركسيين اللينينيين — يرون أن تاريخ الإستطيقا هو بعينه تاريخ الصراع بين المادية والمثالية (٢) ، هذا الصراع الذى يعكس الصراع العنيف بين الطبقات التقدمية والطاقات الرجعية في كل مرحلة تاريخية للتطور الاجتماعي في سائر المجتمعات الإنسانية .

وهم يرون أن أصول هذا العلم إنما ترجع إلى ٢٥٠٠ سنة تقريباً أى إلى عصر مجتمع الرقيق في بابل ومصر القديمة والهند والصين ، وكذلك في اليونان القديمة ولاسيما في آثار هرقليطس وديمقرطيس وسقراط وأفلاطون وأرسطو وغيرهم ، وكذلك في روما القديمة فيما خلفه كل من لوكريتس وهوراس وغيرهما من أعمال . وفي القرون الوسطى تقابلنا مواقف القديس أوغسطين وتوما الأكويني وغيرهما ممن تمسكوا بنظرية الجمال الإلهى .

ولم تلبث أن ظهرت — عند بترارك وليونارد دافنشي وبرونو وغيرهم في عصر النهضة تيارات انسانية وواقعية معارضة لنزعات القرون الوسطى الغامضة .

---

(١) كارل ماركس (١٨١٨ — ١٨٨٣) لينين (١٨٧٠ — ١٩٢٤) .

(٢) ترى المثالية أن الظواهر الجمالية ذات طبيعة روحية أولية apricri بينما يبحث الماديون عن الأساس الموضوعي للظواهر الجمالية في الطبيعة وفي حياة الإنسان ، وقد أخفقت المادية الميتافيزيقية في تأسيس علم الجمال ، وذلك لنزعتها التأميلية الواضحة ، ولكن بعد ظهور الماركسية أمكن قيام هذا العلم بفضل اكتشاف قوانين التطور التاريخي وتطبيق قوانين المادية الجدلية في مجال المعرفة ، كما يقول الماركسيون .

وفى عصر الإنارة تعدى أمثال ادمو ند بورك وهو جارث ولسنج وهردر وغيرهم ، وكذلك من تنى على آثارهم مثل شيلر وجوته — تصدى هؤلاء جميعاً لأفكار فلسفة الجمال الأرستقراطية الرجعية . وأكدوا أن الفنون جميعاً ترتبط بالحياة الواقعية ارتباطاً وثيقاً .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن المحاولات الجدلية لحل مشاكل الإستطيقا والتى اصطنعها كل من كانت وشانج وهيجل ، وقد أدت بأصحابها إلى الوقوع فى تناقضات لزمت بالضرورة عن موقفهم المثالى . غير أن نخبة من المفكرين الإشتراكيين من أمثال هرزن وبلنسكى وتشير نشفسكى استطاعوا شجب هذه المتناقشات فى معالجتهم للكثير من المشكلات الجمالية . وكان هذا إيذانا بميلاد استطيقا ثورية ديمقراطية تحترم قوانين الفن الواقعى، وركائز الإيديولوجية الشعبية المعارضة لنزعة الفن للفن ، ويلاحظ من ناحية أخرى أن هـــذه الإستطيقا التقدمية قد أرست الدعائم النظرية للمنهج الفنى للواقعية النقدية .

وقد حدد الماركسيون مجال هذا العلم بقولهم : إنه العلم الذى يدرس تمثل أو فهم الانسان الجمالى للعالم المحيط به حسب قواعد منتظمة، وهذه الدراسة تنصب بصفة خاصة على فهمنا وإدراكنا لطبيعة التطور الاجتماعى وقوانينه والدور الاجتماعى المتغير الذى يؤديه الفن فى المجتمع باعتباره صورة خاصة من صور تمثل الانسان وفهمه للعالم .

وعلى هذا فان مجال الإستطيقا الماركسية إنما يتحدد بالنظر إلى أهدافها التى أسرنا إليها ، وتتلخص فى تمثل الانسان الجمالى للعالم المحيط به .

وتنحصر دراساتها فى موضوعات ثلاث مترابطة وهى :

١ — دراسة العنصر الجمالى فى الحقيقة الموضوعية .

٢ — دراسة طبيعة الجمال الذاتى (أى جمال الشعور) .

٣ — مبحث خاص بالفنون التى تدرس حقيقة الموضوعين السابقين وأبعادهما فى مظهرهما الملموس .

ويختلف الموقف الماركسى الليننى عن الموقفين المثالى والمادى الميتافيزيقيين فى أنه يؤكد بأن الأساس الموضوعى لإدراكنا لظواهر الجمال فى العالم المحيط بنا . هو النشاط الخلاق والعمل الهادف للانسان . وفى خضم هذا النشاط نجد الطبيعة الاجتماعية للانسان، وقواه الخلاقة – التى تستهدف تغيير الطبيعة والمجتمع – تنمو وتتطور فى انسجام شامل وفى حرية تامة .

وتتضمن الأحكام الجمالية عند الماركسين عدة مقولات جمالية أهمها :

الجميل والقبيح ، والنبيل والوضيع ، والتراجيدى والكوميدى ، والبطولى والعادى المواتر (Vulgar) .

وتقابلنا هذه المقولات خلال إدراكنا الجمالى للعالم فى جميع مجالات الوجود الاجتماعى والحياة الانسانية ، أى فى نشاط الانسان الانتاجى والاجتماعى والسياسى والثقافى ، وفى نظرته للطبيعة ، وفى جميع نواحى حياتنا اليومية .

أما الوجه الذاتى للتمثل الجمالى أى المشاهد الجمالية وأذواقنا وأفكارنا وتجاربنا ومثلنا وتقديرنا الجمالى ، فأن الاستطيقا الماركسية تعتبرها مجرد انعكاسات صادرة عن العلاقات والعمليات الموضوعية الجمالية .

فنحن نشعر بالمتعة والحيوية إزاء ظواهر الابداع الانسانى ، وتقدر صراع الانسان من أجل نصرة الأهداف النبيلة التى تحقق حرية البشر

وسعادتهم ونعجب به ، كما نشعر بالاشمئزاز والتقزز تجاه ما هو قبيح ووضيع من الظروف التى تحيط بالانسان ، مثل أساليب الاضطهاد والقمع والظلم للطبقة العاملة .

وتعتبر الاستطيقا الماركسية الفنون والابداع الفنى ، جزءاً هاما منها بل هى القسم الأكثر أهمية بها ، وهى مجال العمل الابداعى الذى يصدر يصدر وفقا لقوانين الجمال والشعور الفنى والتأمل الفكرى . وإذن فالنظرية الماركسية ترى فى الفن صور خاصة من صور فهم الانسان للعالم ، وهى تدرس المبادىء العامة لموقف الإنسان الجمالى إزاء الحقيقة الواقعية ، وهى علم إيديولوجى مثلها فى ذلك مثل الفلسفة . فهى تدرس العلاقات القائمة بين الفنون والوجدان الجمالى ، وبين الوجود الاجتماعى والحياة الانسانية على وجه العلوم . وتستخدم الاستطيقا الماركسية المنهج المادى لكى تكشف عن طبيعة هذه العلاقات .. وتبحث بأسلوب علمى الأوجه المختلفة للفنون ، وطبيعتها ونشأتها الأولى وعملية الابداع الفنى ، وصلة الفنون بالعناصر الأخرى للوجدان الاجتماعى ، ومواقف المدارس الفنية المختلفة ومدى ارتباطها بجماهير الشعب وبحياته الواقعية ، والقوانين التاريخية التى تحكم تطور الفنون ، ومميزات وخصائص الصور الفنية ، والعلاقة بين الشكل والمضمون فى الفن ، والمنهج الفنى والأساليب والطرز الفنية .

ودراسة هذه الموضوعات التى تتم فى إطار المبادىء الأساسية للواقعية الاشتراكية والدور الاجتماعى المتغير الذى تلعبه فى بناء المجتمع الشيوعى المقبل . ولهذا فان المهمة الرئيسية للاستطيقا الماركسية اللينية هى التحليل العلمى العميق والتقييم الموضوعى للعمليات الجمالية فى عصرنا لتكون

أساساً لتربية مشاعر الأفراد وأذواقهم الجمالية المتطورة لكي تسهم فى اعداد الفرد الشامل للمرحله الشيوعية .

وهكذا نرى إلى أى حد تربط النظرية الجمالية الماركسية بالمبادىء الأساسية للمادية التاريخية وبأبعاد فهمها للتطور الاجتماعى .

الاتجاهات الأخيرة فى علم الجمال

لقد أتضح لنا من خلال العرض التاريخى السابق لتطور مباحث فلسفة الجمال ، كيف أن جميع الجهود المعاصرة فى هذا المجال تتجه نحو إقامة علم خاص لدراسة الظواهر الجمالية تمشياً مع النزعة العلمية المعاصرة التى تتجه تدريجيا إلى تبنى النظرة الوضعية المخلصه من التأمل الفلسفى فى تناولها لظواهر الكون أو الإنسان .

ولكننا نلاحظ بوضوح تعثر معظم هذه المحاولات ، ولا سيا فى مجال الدراسات الانسانية ، وبصفة خاصة فى ميدان الدراسات الجمالية ، ولهذا فان أى محاولة لإقامة علم تجريبى للجمال على نسق العلوم الطبيعية والكونية لن تبلغ أهدافها المترجاة ، إذا غفلت مباحث فلسفة الجمال ، ذلك أن ظاهرة الجمال إنما تستند أصلا إلى الذوق ، وهو ذو طابع فردى بحت ، بقطع النظر عن السياق البيولوجى أو الإجتماعى أو الإقتصادى أو التاريخى العام ، فان أستنادا إلى هذه الاطارات مجتمعة أو منفردة لن يتيح لنا أن نتمكن من رصد الأذواق والمواجد فى أختلافاتها الفردية ذات الثراء العريض والتى تشكل فى الحقيقة الأساس الراسخ لأى تقدير جمالى ، وسيكون قصارى ما نصل اليه — إذا أغفلنا هذه الفرق — رمزاً رقمياً يعطينا صورة مبتسرة

الكم الإعجابي الذي يعتبر - في نظر التجريبيين - مؤشراً على القطاع الذهبي وهو ليس - في حقيقة الأمر - سوى تعميم يقوم على التجريد ، ويغفل سائر الخصائص والمميزات الجوهرية للظاهرة الجمالية ، غير أننا قد نستفيد عملياً من رصدنا للكم الإعجابي في ميدان الدراسات الجمالية التطبيقية ، كما سنرى فيما بعد

وربما أحتج البعض بأن موضوعية التقدير الجمالي إنما تستمد من الموضوع وليس من الذات ، ولو صح هذا الإدعاء ، فأن علم الجمال سيصبح علماً طبيعياً وصفياً تقريريا ، يرفض مبدأ التقييم لأى ظاهرة جمالية ، وسيكون معنى هذا ان الحكم الجمالي على موضوع معين سيكون واحدا بعينه عند جميع الأفراد ، مهما أختلفت أذواقهم وبيئاتهم وأجناسهم وأزمانهم ، مثله في ذلك مثل أى حكم في مجال العلوم الطبيعية والرياضية .

ولكن الواقع والتجربة والوجدان تشهد جميعا على ضحالة هذا المأخذ بل وأستحالته ، ذلك أن شخصين قد يختلفان أختلافا جوهريا في الحكم على ظاهرة جمالية واحدة ، فينعتها أحدهما بالجمال بينما يسمها الآخر بالقبح .

ولا يعني هذا الموقف الذي يحترم الفروق الفردية للمتذوقين — إنتفاء الجانب الموضوعي تماما من عملية التقدير الجمالي ، وإلا أصبح هذا التقدير موقفا سيكلوجيا بحتا ، وتحولت فلسفة الجمال إلى فرع لعلم النفس .

وسنرى بعد تحليلنا لعملية التقدير الجمالي كيف أن التربية الجمالية تتدخل كعامل له أهمية لصقل الذوق ، فيظهر نوع من التقارب الإعجابي حول

سمات معينة ، في كل بيئة بعينها أو لدى شعب معين وفى زمان معين وفى ظل حضارة ذات طابع معين ، ولعل الطرز الفنية خير دليل على هذا الرأى الذى نسوقه ، والذى يؤكد أهمية التربية الجمالية ودورها الذى يقضي على التشتت الغير ملتئم والتباين الصارخ بين الأذواق والمواجد الفردية ، إلا فى حالات ظهور موجات وتيارات فنية جديدة ، تتحدى القديم وتحاول القضاء عليه جذريا ، وحينئذ يحدث التناقض والصدام الذى نعرفه بين أصحاب الجديد والتقليديين المحافظين ، الذين يعمدون للقضاء على النزعات والبدع الجديدة ، ولاتلبث الموجة الجديدة أن تاخذ طريقها إلى الإستقرار والقبول ، وحينئذ تتقارب الأذواق ويتلاشى التشتت الصارخ وينتهى الصراع

وعلى هذا فان الترابط الواضح بين النظرتين الذاتية والموضوعية بصدد أحكامنا القيمية الجمالية ، إنما يقطع بطريقة حاسمة بعدم إمكان قيام علم للجمال يقطع الصلة تماما بينه وبين مباحث فلسفة الجمال ، وذلك كما هو الحال تماما بتعلق بالصلة بين علم الأخلاق وفلسفة الأخلاق .

وأحتجاج البعض بأن تعثر علم الجمال التجريبى فى مباحثه ، إنما يرجع فى الحقيقة إلى عدم وجود علم للفن — إدعاء ليس له سند واقعى أو منطقى ذاك أن النقد الموجه إلى علم الجمال التجريبى هو بعينه النقد الذي يوجه إلى أى محاولة لتأسيس علم للفن ، وغاية ما يصل إليه هذا الاتجاه هو إبراز أهمية ودور تكنولوجيا الفن فى تصميم وانجاز الاثار الفنية ، ثم التزام أصحابه بأسلوب الحصر والوصف والتقرير والتسجيل لا غير ، وذلك كما حدث — فى مجال الدراسات الاخلاقية — بالنسبة لعلم الوقائع الإخلاقية . ولعلنا نلاحظ أيضا ، أنه حينما أخفق علم النفس الفسيولوجى وعلم النفس

السلوكي في تشخيص ورصد الحالات النفسية ذات التوتر الكيفي — كنتيجة لإستبعاد علماء النفس لمنهج الإستبطان ، وأستخدامهم لأسلوب القياس الكمي — أتجه الباحثون في هذا المجال إلى إستخدام الطريقتين التجريبية والإستبطانية في منهج البحث السيكولوجي ، ولا سيما في مدارس التحليل النفسي . وكذلك لم يستطع علماء الإجتماع أن يستمروا في الإغراق في نزعتهم التجريبية متجاهلين البنية الداخليـــة للجماعات الإنسانية وقد تكشف هذا التراجع المتزن عن ظهور المنهج السوسيومتري عند مورينو وجرفتش وغيرهما . لقد أتضحت هذه قبل ذلك — عند أميل دوركيم رائد علم الإجتماع المعاصر ، حينما ألح على ضرورة أستناد علم الاجتماع إلى الفلسفة في كثير من قضاياه ولا سيما المتعلقة منها بعلم الاجتماع المعرفي .

وهذه الشواهد جميعا تؤيد ما ذهبنا إليه من أستحالة قيام علم للجمال لا يستند إلى إطار فلسفي واضح المعالم .

* * *

وقد أختلفت مواقف الجماليين المعاصرين في تفسيرهم لظاهرة الجمال ، ولكن هذه المواقف المتشعبة تنحصر في أتجاهين كبيرين : —

أولا — أتجاه نظري ميتافيزيقي . ويمثله كل من فكتور كوزان ولامنيه وجبريل سياي وإتين سوريو وتولستوي ورسكن وكروتشي . وأصحاب هذه المدرسة على أختلاف منازعهم الفلسفية ، يستندون إلى أفكار تأملية مسبقة متعالية عن التجربة الحسية — في تفسيرهم الجمال الموضوعي ، هذا

الجمال الذى ينبث — حسب رأيهم — فى وحدات الجمال بالمحسوس . أى أنهم يجعلون للجمال مصدراً يعلو على الواقع الحسي ويجاوزه .

فترى كروتشي (١) — من أتباع هذه المدرسة — يعتبر علم الجمال لغة عامة أو علماً للتعبير والدلالة ، ولكنه حينما يتكلم عن المرحلة الجمالية — وهى إحدى مراحل صعود الروح العالمية — نجده يصفها بأنها تمثل تجسد الروح فى الموجود المفرد . وهو يقابل باعتباره إدراكاً حدسياً مباشراً للجزئى أو للفرد يتجسد فى الصور الحسية — وبين الاستدلال المنطقى كعملية عقلية نعرف عن طريقها ما هو عام .

أما رسكن (٢) فهو يرى أن الشعور الجمالى غريزى فى الإنسان أي أنه سابق على التجربة ، ويصدر الفن عن غريزة التقليد ، وعن رغبة الفرد فى تجسيم شيء ما أو وصفه ؟ ولكن الأساس الموضوعى للفن هو الجمال الإلهى المشاهد فى الطبيعة . والذى يعد نقشاً يبدعه الله فى مخلوقاته . فالفن الكامل إنما ينقل عن جمال الطبيعة الإلهى ، ومن ثم فهو يدفع الإنسان إلى التسامى أخلاقياً ، ولهذا فالفن عند رسكن دوره الفعال فى التربية الأخلاقية .

ويعتبر تولستوى (٣) الفن شرطا جوهريا للحياة الإنسانية ، ويعرفه بأنه نشاط إنسانى يستخدمه الأفراد فى نقل مشاعرهم من الواحد إلى الآخر ، ولهذا فأن الفن عامل هام من عوامل توحيد البشر ومساعدتهم فى

(١) Benadetto Croce 1866 - 1952

(٢) John Ruskin 1919 - 1900

(٣) Lev Nikolayevich Tolostoi 1828 - 1910

تحقيق المثل العليا ، ومن ثم فينبغي أن يكون هذا الانتاج الفنى مقبولا ومفهوما لديهم .

ونجد نيتشه (١) يتجه وجهة تشاؤمية رومانطيقية ويعتنق الوضعية الشكية التى يرجع فيها كل شيء إلى حرية العقل ، ولهذا فهو يعيد البناء من جديد لإظهار القيم التى نحتاج إليها فى حياتنا . لكى تدوم هذه الحياة وتقوى وتشتد ، والقيم الجمالية من أهم هذه القيم التى تسهم فى هـــذا النشاط الحيوى .

وأخيراً نجد جورج سنتيانا (٢) يشير إلى أن « الجميل » هو فى حقيقة أمره نوع من التقدير الموضوعى للذة أو السرور .

ثانيا ـ أتجاه تجريبي : أما الاتجاه التجريبى فى دراسة الظاهرة الجمالية (ونضيف إليه الاتجاهين الوضعى والعلمى) فيمثله فخنر (٣) الذى يعد رائدا لهذا الاتجاه فى علم الجمال ، وهو يستخدم الاستقراء فى الكشف عن الجمال الموضوعى بادئا من الواقع المحسوس ، لكى يتوصل إلى تعيين القطاع الذهبى فى وحدات الجمال المحسوس ، وفى سبيل ذلك قام فخنر بتحليل مئات من الأشكال والمساحات ووضع عدة جداول إحصائية وبيانية ولكنه لم يحرز تقدما ملحوظا فى هذا الاتجاه .

---

(١) Friedrich Nietzche 1844 - 1900

(٢) George Santayana 1863 - 1952

(٣) Gustav Theodor Fechner 1801 - 1887

وجاء أتباع من مدرسة دخنر ورابطوا بين علم الجمال والبيولوجيا اقتداء باميل دور كيم الذى ربط بين علم الاجتماع والبيولوجيا . ويقابلنا أيضا تيار علم الجمال الفزيولوجى عند جرانت الن [١] ، وعلم الجمال النفسى عند فونت [٢] ، والنظرة الجمالية الاجتماعية ذات الطابع الجدى عند هربرت سبنسر [٣] .

وقد حاول تين [٤] تأسيس علم جمال تاريخى ، بتحديده للخصائص الموضوعية الثابتة لظاهرات الجمال ، والكشف عن قوانينها . فأشار إلى أن ثمت عناصر ثلاث يتأثر بها الجمال وهى البيئة والزمان والجنس .

وقد أهتم تين بدراسة الفن على ضوء تاريخ الحضارة ، وتعد دراساته التى أنجزها فى القرن التاسع عشر مدخلا لعلم الاجتماع الجمالى عند مدرسة دور كيم وبذلك أصبحت الدراسات الجمالية فرعاً لعلم الاجتماع . وقد أسهم شارل لالو [٥] الذى أشرنا اليه — بمجهود كبير فى أرساء دعائم هذا العلم ، وذلك بمحاولة وضع نظرية تفسر ظواهر المجتمع الجمالية وتطورها خلال التاريخ . وهذه المدرسة تدرس الفن من الوجهة الإجتماعية ، فتتعرض لوظائفه

---

(١) Grant Allen

(٢) Wunct

(٣) Herbert Spncer

(٤) Hippolyte Taine (1828 - 1893)

(٥) شارل لالو Charles Lalo يلاحظ أن شارلالوقد غلبت عليه نزعة التفسير الاجتماعى للجمال وكان قد تأثر بهيجل فى بادىء الامر . ويبدو =

الاجتماعية وللدور الذى يلعبه فى الحياة الاجتماعية عند الشعوب والجماعات المختلفة ، وأهتم بدراسة تاريخ الفن ونشأته . وخصائص الابداع الفنى وأسلوب التعبير الفنى ، فتنظر إلى هذه الخصائص باعتبارها مشتقة من المجتمع ، وأن الفن لا يمكن أن يقوم بمعزل عن المجتمع ، وكذلك فان التذوق الجمالى للاثار الفنية لا يمكن – فى نظرهم – أن يكون أساسا للحكم الجمالى إذا كان فرديا بحتا لا صلة له بالمجتمع ذلك أنهم يرون أن المجتمع وحده هو مصدر القيمة الجمالية .

* * *

ويلاحظ على وجه العموم ، أن الدراسات الجمالية المتأخرة ، ولا سيما تلك التى صدرت منذ أوائل الربع الثانى للقرن العشرين إلى الآن – تتميز باستيعابها لمعظم الاتجاهات والتيارات السابقة . وقد حظى هذا العلم الجديد بمجهودات نخبة ممتازة من المؤلفين من مثال فالنتان فلدمان ، وهنرى فوسيلون مؤلف كتاب « حياة الصور » ، وريموندبايير صاحب كتاب « أستطيقا اللطف » ، ودنيس هويسمان مؤلف كتاب « علم الجمال » وجاريت وهربرت ريد وكولنجوود .

على أن انيين سوريو [1] أستاذ علم الجمال بالسربون يعد من أعظم المفكرين الذين دفعوا بالدراسات الجمالية دفعة قوية ، وقد أكد سوريو

= أنه قد تخلى أخيرا عن هذين الاتجاهين . المثالى والاجتماعى . وغلبت عليه أخير نزعة صوفية فى تفسيره للجمال .

(1) Etienne Scuriau

الصلة الوثيقة بين الفن والفلسفة ، الأمر الذى أفضى به إلى أن يتوقع تحول علم الجمال فى المستقبل إلى نظرية فلسفية فى المعرفة ، فهو يرى أن الفيلسوف ينظر إلى إنتاجه نظرة الشاعر إلى قصيدته أو الرسام إلى لوحته المبدعة . .

ومن أهم كتبه كتابى « الصلة بين الفنون الجميلة » و « مستقبل علم الجمال » .

علم الجمال التطبيقى

ويبدو أن الدراسات الجمالية قد فتحت الباب على مصراعيه لظهور دراسة خاصة تجمع الميادين التطبيقية . وتتدخل إلى حد ما فى فروع الفنون العملية » وقد كان التقسيم المتبع للفنون إلى : فنون جميلة وفنون عملية يقضى بالتفرقة الحاسمة بين هاتين الطائفتين من الفنون ، باعتبار أن الطائفة الأولى غير موجهة إلى المنفعة العملية ، أما الطائفة الثانية فهى تستهدف بالضرورة تحقق منافع عمليه تطبيقية .

ولكن الواقع أن معظم الفنون العملية أو التطبيقية قد أتجهت إلى التجويد الفنى ، ويبذل منتجوها جهداً كبيراً لكي تبرز أعمالهم الفنية وقد علتها مسحة جمالية بالقدر الذى تسمح به المواصفات العملية النفعية .

وعلى هذا فاننا نستطيع القول بأن الأداء الفنى فى مجـال الفنون التطبيقية هو الذى يحدد صلتها بالفن الجميل ومقولاته الجمالية ، فعلى الرغم من أننا نتمسك فى مؤلفنا هذا باستبعاد النظرة النفعية من مجال الفنون الجميلة ، إلا أننا مع هذا ـ لانقيم حداً فاصلا بين ما هو فن خالص وما هو

فن نفعى ، ذلك أن ثمة تداخلا بين هاتين الطائفتين من الفنون ، ولهذا فنحن نكتفى بالكشف عن مدى جمالية الأسلوب أو طريقة الأداء الفنى فى فنون الطائفة الثانية العملية .

ونخرج من هذا إلى ضرورة التسليم بتأسيس علم جمال تطبيقى ، وقد تكون هذه أول إشارة إلى هذه الدراسة الجديدة فى مؤلفات علم الجمال .

وسنحاول – فى أبحاث تالية – أن نحدد بالتفصيل منهج البحث فى هذا العلم ، وميادينه ومقولاته . ونكتفى بالتعريف به فى إيجـــاز على هذه الصفحات المحددة ، فنذكر أنه ينصب على دراسة أسلوب الأداء الفنى فى الفنون التطبيقية العملية ، والذى يتخذ طابعاً أو سمة جمالية يمكن رصدها عن طريق الجمالية للمتذوقين الذين يعاينونها .

وربما جاز لنا أن نستخدم منهج الإستقراء فى الكشف عن اتجاهات الذوق العام بالنسبة لإنتاج فنى تطبيقى معين ، وثمت بحث طريف يجرى الآن فى قسم الدراسات العليا بجامعة الإسكندرية ، ينصب على دراسة الكم الإحصائى لأذواق مستهلكى الأقمشة ، ذلك بالتعـــرف على الألوان والخطوط والرسوم التى يفضلها المستهلكون حسب بيئاتهم وأوساطهم ، ثم العمل على اخضاع معدل الإنتاج لمعدلات الاستهلاك التى يكشف عنها البحث .

ويستخدم الباحث فى هذا الموضوع أسلوب البحث الميدانى ، ولا سيما الاستبيان والرسوم البيانية والايضاحية والأساليب الاحصائية المعروفة .

ويمكن القيام بمثل هذه الابحاث فى مجال الصناعات الأخرى مثل

صناعة السيارات والأزياء وتغليف السلع والعطور وغيرها ، بحيث يمكن القول بإمكان قيام علم جمال للصناعة على نسق علم النفس الصناعي وعلم الاجتماع الصناعي ويعتبر هذا العلم من فروع علم الجمال التطبيقي .

وقد طبقت المقاييس الجمالية بالفعل في مجال الفن المعماري — وسنورد في هذا الكتاب تجربة فريدة تتعلق بهذا الموضوع — ويمكن أيضا تطبيقها في فن الحدائق وتخطيط المدن وتجميل المساكن من الداخل (الديكور) وكذلك في فن الأثاث وغيرها من الفنون التطبيقية التي يغلب عليها طابع الأداء الفني الجمالي .

* * *

ونحن نأمل أن تتسع المكتبة العربية لاستقبال مؤلفات جديدة في هذه الموضوعات فهي — على ضخامة إنتاجها المعاصر — لم تحظ إلا بالنزر اليسير من هذه الدراسات البكر ، مع كثرة ما ينتجه الفنانون العرب من روائع في مختلف الفنون ، الأمر الذي يتطلب مزيداً من الجهد الخلاق لتحديد معالم الاطار المذهبي لفلسفة في التذوق والابداع الفني ، تتيح لنا إلقاء نظرة تكاملية على الفن العربي المعاصر في مختلف أوجه نشاطه .

الفصل الثانى

معنى التقدير الجمالى

تكلمنا في المقدمة التاريخية عن نشأة الدراسات الجمالية ، وعرفنا أن ثمت علما مستقلا للدراسات الجمالية ظهر واستقرت مناهجه فى العصر الحديث ونريد الآن أن نبحث فى حقيقة الظاهرة الجمالية ، وما يرتبط بها من أحكام ونحن نعرف أن الحكم الجمالى هو حكم قيمى مناطه عملية التقييم للآثار الفنية بقصد الكشف عما تنطوى عليه من مسحة جمالية . ولهذا الغرض يتعين علينا أن نفسر أولا المراد من لفظ « القيمة » . ولما كانت هناك قيمتان أخريان هما الحق والخير ، فانه يتعين أن ندرس القيمة الجمالية فى علاقتها مع قيمتى الحق والخـــير .

لنبدأ أولا بتفسير معنى التقدير الجمالى لكى يسهل علينا فهم حقيقة الحكم الجمالى . ثم نتناول علاقة الحق والخير بالجمال فى موضع آخر .

معـنى التقـدير الجمالى :

حينما بدأ الانسان حياته على سطح هذه الأرض ، كان يصارع الطبيعة فيتغلب عليها تارة وتتغلب هى عليه أطوارا أخرى ، وكان يتجه أيضا بغرائزه وبعقله إلى مطلب أساسى وهو إشباع حاجاته الضرورية ولا سيما الأكل والمشرب ، فالغذاء ضرورى لحفظ حياته ولبقاء نوعه . وكان هذا الانسان الأول يعيش على حرفة الجمع والإلتقاط إذ كانت الطبيعه تلقى اليه طواعيه بأكلها ، وكان عليه هو أن يلتقط ثمارها دون أن يتدخل بأى مجهود

بشرى لتكييف هذا الانتاج وتحديده كيفاً أو كماً أو زمنا أو كما نعهد فى أساليب الإنتاج الزراعى المعروفة . وكان مطلبه الثانى هو حماية نفسه وتدبير المسكن والملبس وما إلى ذلك .

وعلى هذا فلم تكن لدى الإنسان الأول حاجة أو ميل طبيعى يدفعه إلى تناول مظاهر الطبيعة بالتفسير والتحليل . منذ كانت غايته الأولى الإنتفاع العملى من هذه الظاهرات فحسب...وحينما وصل الإنسان إلى مرحلة تالية بعد اشباع حاجاته الفردية ، شعر بحاجة ملحة إلى التفسير ، ذلك لأن هذا التفسير ضرورى جداً لإستكمال شروط التكيف مع البيئة . والانسان الأول كان يحاول صياغة نظام معين يكون كصورة عقلية لديه تنطبع فى تصوره عن الكون ومظاهر الطبيعة ، وليس معنى هذا أن النظام الذى تصوره الانسان الأول كان يطابق الظواهر الخارجية مطابقة تامة ، ولكنه كان – على أية حال – صورة صلحت لأن يتصرف الانسان ويسلك بحسبها وقد خضعت هذه الصورة للتعديل والتغيير تدريجيا حسب تجارب الانسان التى أضافت بدورها حصيلة جديدة من الصور وعملت على تصحيح الأخطاء بالتدريج . هذا الإتجاه إلى التفسير وإلى تكوين نظام عقلى للظواهر – يكون أساساً للسلوك الإنسانى – هو الذى مهد لظهور العلم وما يشبه العلم وسيمضى تفسير الظواهر الطبيعية قدماً ويتبلور بالتدريج إلى أن تظهر العلوم الطبيعية وكذلك فان أتجاه الإنسان إلى ذاته ليفسر وقائع الشعور ، هذا الإتجاه سيكون من نتائجه أن تظهر علوم الانسان كالأخلاق والفن والإجتماع والاقتصاد وعلم النفس وغير ذلك .

وإذا كان التفسير الطبيعى للظواهر قد بدأ فى وقت مبكر قبل التفسير

الفني فان ذلك لم يكن راجعاً إلى تأخر مرحلة الاستمتاع الفنى عن مرحلة التفسير ، بل قد تكون المرحلتان متعاصرتين زمنياً ، وربما تأخرت أو تقدمت مرحلة منها على الأخرى ، فقد تشعر بجمال الطبيعة دون أن يكون أساس الشعور أى غاية نفعية مادية . وقد رأينا كيف أن الشعور بالجمال هو من هذا « الشعور الخالص » الذى لا يرتبط بأية غاية نفعية .

ثم أننا يجب أن نفرق بين الشعور بالجمال فى الطبيعة ، والاستمتاع به ، والتعبير عنه . فهذه ثلاث مراحل نفسية متمايزة وقد تكون مترابطة متداخلة (الشعور والاستمتاع والتعبير) .

فحينما نرى مسقط ماء مرتفع ينحدر منه الماء بشدة وعنف فيتأثر الرذاذ فى جميع الاتجاهات مختلطا بأشعة الشمس ، فتصدر عنه حينئذ ألوان طيف متناسقة ويحتضن كل هذا إطار أخضر جميل من غابات أشجار باسقة وأرض سندسية كساها العشب وأنتثرت فوق أديمها قطعان الماشية وتخللتها زهور جميلة الألوان ، حينما يقع بصرك على هذا المنظر فانك تشعر حقاً بأنه منظر جميل [1] وللشعور بالجمال فى هذه اللحظة أسباب عديدة ستكون موضوع دراستنا فى فصول مقبلة . والذى يهمنا فى هذا الموضوع هو التمييز بين هذا الشعور الأولى بالجمال والحكم بأن ثمة ظاهرة جميلة : التمييز بين هذا كله وبين الاستمتاع بالظاهرة الجمالية .

(١) ولو أن الكثيرين من فلاسفة الجمال يقصرون الأحكام الجمالية على الأعمال الفنية ويستبعدون مظاهر الجمال فى الطبيعة . وبعضهم يعتبرها جمالا ثانويا (راجع ول ديورانت مباهج الفلسفة حـ ١ ص ٢٩٢) .

الاستمتاع بالجمال والتعلق به أمر آخر يأتى فى مرحلة زمانية تالية بعد تقدير الجمال ، وهذا التمييز بين الشعور والاستمتاع ليس تمييزا سيكولوجيا بل هو تمييز منطقى ، ولهذا فاننا حينما نتكلم عن تتالى الشعور والاستمتاع زمانيا فاننا نترجم التتالى المنطقى بأسلوب زمانى ، وقد نتجاوز فيه حقيقة المشكلة ، ذلك لأنه من الناحية السيكولوجية تترابط أو تتحد لحظة الشعور بالجمال مع لحظات الاستمتاع به . فالحكم الجمالى أو تقدير الظاهرة الجمالية والشعور بأنك ماثل أمام عمل أو أثر جميل ، هذا الشعور قد يكون نوعا من الوميض الخاطف الذى يتحد كما عرفنا مع الاستمتاع ولا تكاد تستبين سيكولوجيا أى تمييز أو فاصل جمالى بين الشعور بالجمال والاستمتاع به فى مثل هذه الحالة . فأنت إذ تستشعر بالجمال تستمتع به فى نفس الوقت ، ولكن لحظات الاستمتاع قد تطول أو تستمر طوال العمر إذا ما كنت تشهد الأثر الجميل باستمرار ، لهـــذا فان لحظات الاستمتاع قد تكون مستمرة ومتجددة وباعثة على النشوة . أما تقديرك للجمال فانه ربما يكون قد ثبت بعد عدة مشاهدات أولية على أنه يحدث فى بعض الحالات أنك كلما زرت أو شاهدت أثراً فنيا المرة بعد الأخرى فانك تحس فى زيارة جديدة له أن معالم جديدة تتفتح أمامك فتثير فى نفسك مشاعر جديدة ، ويكون الأثر بذلك قد تربط مع نفسك وتداخل فى أعماقها وأثر فيها ، فحدث تفاعل وتبادل نتيجة للتأثر والتأثير ، وهو ما يعرف بالاستغراق أو بالاندماج أو بالتوجد أى النفاذ داخل الأثر الفنى ومعايشته فى صميم خياته النابضة ، وربما أنتهى الأمر إلى نوع من التقمص الوجدانى وهى حالة تتجسد فيها الصورة الفنية فى ذات المتذوق وتسيطر عليه ، وهذه هى الغاية

القصوى للتربية الفنية . وبعد الشعور بالأثر الفني والاستمتاع به نجـد مرحلة ثالثة وهي مرحلة التعبير عن الشعور الجمالي وعن الاستمتاع به وقد تم هذه المرحلة عن طريق الغناء ويقال بالفعل إن أول وسائل التعبير الفني عن الشعور بالجمال هو الغناء . وقد يكون هذا التعبير بالرسم أو بالرقص أو الموسيقى ، كدق الطبول والنفخ في النفير وقد يكون أيضا بالكتابة نثراً أو شعراً .

وإذا انتقلنا إلى الفنان ، فان الذي ينتج أثراً فنياً ، كأن يرسم صورة بدائية على الحجر أو يشكل من الطين نماذج فنية من جرار وحيوانات وأشخاص وما شابه ذلك ، هذا الفنان يعود فيلقي بنظره على ما أنتجه من أثر فني محاولا أن يجد علاقة أو رابطة بين هذا الأثر وبين أعمال الغير أي بينه وبين أعمال غيره من الفنانين فهو إذن ـ وبعد انتهائه من عملية الخلق أو الميلاد الفني ـ يحاول تقييم إنتاجه الفني بالنسبة للبيئة التي يعيش فيها سواء ـ كانت بيئة طبيعية أم انسانية أم فنية خاصة ـ ونجد أن الفنان في هذه اللحظة المقارنة التي يقف فيها مستوحيا ما أنتجه من أثر ، نجـده يشعر بجمال أثره الفني مهما كان حكم الآخرين عليه ، لأن هذا الاثر الذي أبدعه يكون انعكاسا لمزاجه النفسي والشخصي وتعبيراً حيا عن زمانه النفسي .

ونترك الفنان لنتجه إلى الشخص المستمتع بالاثـر الفني ، فاذا كان الفنان يرى دائما ـ وبعد لحظات المقارنة ـ أن آثاره التي أنتجها تبلغ مبلغ الجمال ، فان المستمتع أو المتذوق لهذه الآثار قد تكون له نظرة أخرى ـ إذا ما توجه الاثر الفني بعين مقارنة فاحصة ـ فاذا ما تحقق من جمال الاثر

الفنى فإنه يشعر بنوع من اللذة ، وهذه ليست لذة حسية بل هى لذة معنوية وهذه اللذة أو الغبطة التى تعقب التقدير الجمالى أو خلال الشعور بالجمال ، هى ضرب من المكافأة المعنوية العلى التقدير الجمالى — أو بمعنى آخر على قدرة التذوق التى مكنته من أن ينفذ إلى باطن الأثر الفنى وأن يدرك نواحى الجمال فيه . وإذن فالحكم بأن هذا الأثر أو ذاك جميل يصحبه عادة شعور باللذة وهذا الشعور أو هذه النشوة هى بمثابة الجزاء أو المكافأة — كما ذكرنا — على نجاحنا فى سبر أغوار الاثر الفنى والكشف على مدى ثرائه ، وهي بلاشك السمة الظاهرة للحظات الاستمتاع أو التذوق الفنى .

فإذا أتيح لشخص ما أن يمارس عدة تجارب للتذوق الجمالى بتكرار المشاهدة لآثار الفنانين وأنتاجهم ، وكذلك لمظاهر الجمال فى الطبيعة ، فهل لنا أن نتساءل عما إذا كان فى أستطاعته هذا الشخص أن يتفهم حقيقة الجمال ويدرك ماهيته بعد أستحواذه على حصيلة كبيرة من التجارب الجمالية الواقع أن تكرار ممارسة التذوق أمر له أهمية كبري فى مجال التربية الجمالية ولكن تربية ملكة الذوق قد لا تؤدى بنا وحدها إلى التعرف على طبيعة الجمال وماهيته ، إذ أن هذا يتطلب ثقافه فنية جمالية واسعه .

وقد حاول الفلاسفة الوصول إلى هذا الهدف عن طريق وضع تعريفات للظاهرة الجمالية ، ظن البعض أنها تعريفات جامعة مانعة على طريقة المنطقيين ولكننا نجد أنفسنا هنا فى مجال البحث الجمالى أمام ظاهرة تستعصى على التعريف ما دمنا فى مجال الوجدان والشعور ، لا فى مجال العقل والقضايا المنطقيه .

وحتى إذا سلمنا مع المدرسية الحسية بأن الجمال ظاهرة محسوسة فحسب

وأن الإحساس بالجمال عملية حسية بحتة وفردية لا تتجاوز رصد السمات الحسية الخارجية للآثار الجميلة ، فلا تكون لها أدنى صلة أو ارتباط بالمشاعر والوجدانات الداخلية العميقة ، فإننا لن نستطيع مع هذا أن نعرف الجمال تعريفاً تاما ، لاختلاف مواقفنا الحسية وتشتتها وتباين أحساساتنا « فبعضنا قد يشعر بالهمسات الخفيفة الرقيقة الهادئة ، والبعض الآخر قد لا يسمعها ، وكذلك قد يبصر بعضنا الاختـــلاف أو التمايز الواضح بين الألوان والبعض الآخر قد لا يسترعى نظره هذا الاختلاف . . الخ »

ثم لنفرض جدلا أننا قد عرفنا الجمال تعريفا كاملا من الناحية المنطقية فهل نستطيع أن نعرف من خلال هذا التعريف حقيقة الجمال وماهيته بحيث يمكن لنا أن نلمس — بواسطته — مسحة الجمال العالقة بالأثر الفني مباشرة حينما تقع عليه حواسنا ؟ والواقع أي تعريف مهما كان تاما فإنه لن يعلم أي فرد حقيقة الجمال وما هيته ، وذلك أن الجمال في حقيقة أمره يتعـــلق بالموضوع وبالشخص أي هو علاقة ورابطة بين موضوع معين وشخص معين ، فهو ليس حقيقة موضوعية تخضع للاستدلال المنطقي أو الرياضي . فإذا أنت تناولت معادلة رياضية وعالجتها ووصلت بصددها إلى الحل المجهول فهل ترى أن ثمة رابطة أو علاقة سيكولوجية من أي نوع تنشأ بينك وبين هذه النتيجة الرياضية أي حل المعادلة . وبمعنى آخر هل الحل الذي وصلت إليه في هذه المعادلة يختلف عن الحل الصحيح الذي وصل اليه زميل لك بصدد هذه المعـــادلة ؟ وهل إذا أضفت أنت رمزاً يشير إلى حالتك السيكلوجية أثناء حلك لهذه المعادلة ، فهل تختلف نتيجتها عن النتيجة التي يتوصل اليها زميلك الآخر والذي يختلف الرمز (ص) المعبر عن حالته

السيكولوجية عن الرمز (ص) المعبر عن حالتك ؟ الواقع أن النتيجة ستكون واحدة فى الحالتين .

وهذا يعنى أن العامل السيكولوجى (ص) فى الحالة الأولى ، (ص) فى الحالة الثانية لم يكن لها أى تأثير فى حل المعادلة . وهذا هو الوضع فيما يختص بالأحكام المنطقية والرياضية ، بحيث لا يمكن أبداً أن يكون للعامل السيكولوجى أى أثر فى الوصول إلى النتائج أو الأحكام الرياضية ، فيما يختص بالظاهرات الجمالية ، فان الوضع يتغير تماما ، فلسنا هنا بصدد حقيقة رياضية أو منطقية بل نحن في مواجهة ظاهرة ترتبط أشد الإرتباط بالشعور أى بحالات النفس كالفرح والحزن والألم . وإذن فثمة شعور بالجمال وثمة حكم يستند إلى شعور الفرد أو إحساسه بهذا الجمال سواء كان الحكم تحليليا أو تركيبيا .

وكما يختلف الحكم الجمالى عن الأحكام الطبيعية والرياضية ، فهو كذلك قد يختلف عن الاحكام الاخلاقية ، ولا سيما عند أتباع المدرسة العقلية ، فبينما تصدر هذه الاحكام عن مستويات أخلاقية معينة ، نجد أنه يتعذر إصدار حكم مطلق من الناحية الجمالية بحيث تشمل جميع الافراد ، ولو أن المدرسة الإجتماعية جعلت من المجتمع مستوى تصدر عنه الاحكام الجمالية بحيث أصبح قياس الظواهر الجمالية منوطا باستحسان المجتمع أو تقبيحه لها .

و يبدو أن تعدد الاحكام الجمالية إنما يرجع إلى الاختلافات العديدة بين أذواق الناس وإلى تنوع أهتمامهم لنحاول إذن أن نفسر بعض الشيء [1] .

---

(١) سنتعرض لهذا الموضوع بالتفصيل فى فصل قادم .

موقف المدرسة الإجتماعية إن هذا الحل الذى يسوقه الإجتماعيون يتضمن محاولة تعسفية لإلغاء الفروق الفردية واعتبار الذوق حصيلة للمجتمع وليس للأفراد ؛ وقد انساقت المدرسة الإجتماعية فى هذا التيار المعارض للنزعة الفردية مع التيار الوضعى الذى ابتدعه « أوجست كونت » فى غضون القرن التاسع عشر . وقد حسب هؤلاء المعارضون للنزعة الفردية أنهم بهذا يحترمون الأسلوب العلمى التجريبى ، ولكن الحقيقة — كما سنرى — أن موقفهم هذا ينطوى على تنكر ومجافاة للروح العلمية الحقة . وقد قطع الوضعيون وأتباع المدرسة الإجتماعية والتجريبيون على وجه العموم شوطاً بعيداً فى تعرية الأحكام الجمالية من سماتها الفردية ، فاجتهدوا أنفسهم فى تقنين المقاييس المادية للظاهرات الجمالية لكى يتيسر إخضاع هذه الظاهرات لما تخضع له بالفعل ظواهر الطبيعة من مقاييس مادية . فمثلا يرجع بعضهم جمال الصورة أو الرسم أو التمثال الى مقاييس مادية , مثل درجات التلوين وأنواعه المختلفة والظلال والانعكاسات الضوئية والخطوط وطريقة ترتيب وموازنة مفردات الصورة أو الرسم ، وطريقة شغل الفراغات بوحدات الرسم ؛ وأيضا مثل الزواية التى يؤثر الفنان أن يضع رسمه من ناحيتها ... الخ .

وعلى العموم فانه فيما يتعلق بهذا الموقف نجد أن هؤلاء الوضعيين التجريبيين يضعون فى المقام الأول تآلف الألوان وإنسجامها وتعبيرها عن ما هو مشاهد فى الطبيعة مباشرة . ومما تجدر الإشارة إليه أن فريقا من هؤلاء أو ممن تأثروا بهم ممن يرون إمكان إصدار أحكام جمالية على غير أعمال الفن ، أى على مشاهد الطبيعة والكائنات الحية ، يتصدون لإصدار أحكام جمالية على الأجسام الإنسانية والحيوانية . فنراهم يخضعون الجسم الحى

لمقاييس مترية للطول والعرض والحصر والصدر والوزن ولأجزاء الجسم الأخرى . أى أنهم يكتفون بقياس المظاهر الخارجية للجسم الإنسانى فقط، ثم يستخرجون متوسطات هذه المقاييس ويرصدون هذه المتوسطات النهائية لكي تصبح مقاييس نهائية للجمال الحي .

ولعلنا نلاحظ بهذا الصدد أن هؤلاء جميعا غفلوا عن أن الانسان كائن حي مركب من نفس وجسم ، وأن هذه المقاييس التي تجهدون أنفسهم في وضعها وتطبيقها — مهما بلغت درجة عالية من الدقة — فانها لن تنطبق إلا على الجسم وحده ولن تقيس سوى مظاهره البادية أمامنا ، وهي بهذا لن تنفذ إلى النفس وإلى لونها الخاص ، ذلك اللون يحس به الفنان ويستمد منه وحيه ، فيما أبدعه من آثار فنية ، وكذلك يحس به المتذوق لهذا الأثر فيتجاوب معه نفسيا سواء كان هذا التجاوب راجعا إلى الصورة نفسها كموضوع أو إلى ما تثيره الصورة في نفس المتذوق من ذكريات تتعلق به ، فتتدخل كعامل مؤثر في تكوين الحكم الجمالي ، ولو أنه لا نعده عاملا جماليا ، نقبل رغم أن قسطا كبيراً من الروعة والتقدير والإعجاب بالأثر الفني قد يرجع إلى وقائع وذكريات في حياة المشاهد المتذوق ، تثيرها الصورة الماثلة أمامه كما سبق أن ذكرنا . ولنضرب لذلك مثلا خالدا ، فانه يقال إن المشاهد للجوكندا وهو في حال المرح والسعادة يحس بأن الصورة تبسم له وأنها سعيدة هانئة ، إذا رجع يوما آخر لمشاهدتها وكان على عكس حالة الأول ، حزينا متألما فانه يرى نفس الصورة وهي في حال الابتئاس والحزن . والواقع أن التقدير الجمالي القائم على تداعي المعاني والذكريات وحدها لا يكون تقديرا من النوع الأول ، إذ أن التقدير الجمالي الذي يقترب من الحدس

الخالق للفنان ، إنما يتجرد صاحبه من تداعى هذه المعانى ، وانثيال ذكرياته الخاصة بحياته هو . وسنرى — بصدد الموسيقى وتذوقها — كيف أن التذوق الحقيقى للموسيقى يكاد يخلو من تداعى الذكريات . فعند سماعنا للحن موسيقى ما ، لا نلبث أن تستهوينا — عند البداية — ذكرياتنا الخاصة ، وسرعان ما ننساق إلى الحكم بالجمال على هذا اللحن ، لما يثيره من لواعج النفس . وشجونها . ولما ينطوى عليه من جمل موسيقية تنسجم مع لوننا النفسى . ومع هذا فان التقدير الجمالى للحن ، هو الذى ينصب مباشرة على اللحن الموسيقى ويرصد انسجامه الذاتى ويتماس مع موضوعه ، سواء كان قصيداً سيمفونيا أو موسيقى وصفية أو رواية يعبر عنها المؤلف بالموسيقى (كما هو الحال فى الأوبرا ، إذ هى موضوع متكامل من حيث التأليف الموسيقى) . . . وإذن فالعامل النفسى وهو عامل داخلى لا يخضع للمقاييس الكمية كما يقول برجسون ، هذا العامل الداخلى هو أساس الحكم الجمالى لأن ثمة رابطة وثيقة بين الفنان والأثر الذى أنتجه ، بما فى ذلك اللحظة النفسية للفنان وللمشاهد المتذوق لهذا الأثر . وعلى هذا فمحاولات المدرسة التجريبية والاجتماعية وكذلك مدرسة علم النفس التجريبى لم يكتب لها النجاح لأنها تجاهلت جميعا العنصر الفردى الذى لن يقوم بدونه أى حكم جمالى رشيد . وإذا كان بعض من تصدوا للدراسات الفنية قد ينجحون فى وضع مقاييس عامة لبعض الظاهرات الفنية — وهذا ما يسمى بالموقف الاكاديمى فى الفن — فانه سرعان ما تلوح ثورة أو ثورات فى الافق تعصف بأسس هذا الموقف الأكاديمى الذى يظل أصحابه يتشبثون

به إلى أن تجبرهم الثورة الفنية على قبول مواصفاتها وحين ذلك تشكل هذه المواصفات الثورية موقفاً أكاديمياً جديداً في الفن ، ولا يلبث هذا الموقف الأكاديمي الجديد أن يواجه بثورة فنية جديدة فيجبر على قبول مفاهيمها ويتعدل وهكذا .. ويلاحظ - كما يقول برجسون - أن هؤلاء الذين يخضعون الظاهرات الفنية والحيوية للمقاييس العامة ، قد أخفقوا فى إدراك الذبابات الحية للعمل الفنى فى وحدته واتساقه وحيويته الدافقة ، لأن كل موضوع فنى يحتفظ بلون خاص وصبغة مميزة وطابع فريد ، إذا كان عملا فنيا خالصاً وحياً . وتقدير هذه الحيوية إنما يرجع إلى مدى ارتباط هذا العمل وتداخله مع العامل النفسي الفردي .

الحق والجمال :

وإذا كان صدق التعبير هو السمة الظاهرة فى العمل الفنى ، وهى التى تسمح بأن ننعته بالجمال ، فان الشيء يخلو من الجمال إذا خلا من الصدق ، وليس معنى هذا أن الصدق فى ميدان الفن مطابق للصواب فى ميدان البحث عما هو حق . إذ الصدق فى ميدان التعبير التعبير الفنى متعلق بالوجدان وليس بالعقل ، ومعنى ذلك أن صدق الأشياء الجميلة هو فى تعبيرها القوى المخلص عن المشاعر الجميلة . فليس الجمال هو الحق المنطقى أو الفلسفى أو العلمى ، ولكنه الحقيقة منظور إليها من ناحية الوجدان والشعور .

الخير والجمال :[١]

وليس الجمال خيراً أو منفعة ، ولو أن أفلاطون كما بينا يطابق بين الجمال بالذات والخير بالذات ، فقد تتعارض الظاهرة الجمالية مع الخير الذى تعارف عليه الناس — كما نجد ذلك عند أتباع مدرسة الفن للفن ، ومن ثمت فلا يمكن وصف الأثر الفنى بالقبح إذا ما تعارض مع مفهوم الخير .

والخلاصة : أن اختلاف الأفراد فى مجال التذوق الفني يجعل من الصعب تعريف الجمال ، ومع هذا فانه يلوح أن بين الأشياء الجميلة طابعا مشتركا وصفة خاصة تجعلها جميلة ، ويرجع اختلاف أذواق الناس إلى جملة أسباب سنتناولها بالدراسة فى الفصول القادمة ، غير أنه يجدر بنا أن نشير إجمالا إلى بعض هذه الأسباب ونحن بصدد الكلام عن معنى التقدير الجمالي . فقد يكون الإختلاف راجعا إلى التربية أو البيئة بمعناها الواسع ، أو إلى تأثير ماضى كل منا فى الحكم على جمال الأشياء ، حينما تتدخل ذكرياتنا فى عملية التقدير الجمالى . وقد يرجع إختلاف الأحكام الجمالية إلى أن الناس يخلطون دائما بين الجمال وصفات أخرى ، فهم يظنون أن الشىء الجميل يجب أن يكون نافعا ومفيداً ، والواقع أن الجمال لا يقترن بالمنفعة مطلقا ، إنما يصادف أن يكون الشىء الجميل نافعا ، ولكن تحقيقه لمنفعة ما ، لا مدخل له فى نعته بالجمال .

---

(١) سنتناول هذا الموضوع بالدراسة المستفيضة فى فصل قادم من الكتاب .

وكذلك يجب التمييز بين صفة الجمال في الشيء وصفة الإمتـــاع أو الملاءمة فيه ، كما أنه يتعين ألا نخلط بين الجمال والجاذبيه الجنسية ، فكثيراً ما نحكم على المرأة بالجمال لأنها تحتلىء أنوثة وجاذبية وجنسية فيقع التقدير الجمالي تحت وطأة الشعور الجنسي ، ولو أن فرويد ـ كما سترى ـ سيقول بهذا التفسير .

وأخيراً فاننا قد نحكم على الشيء بالجمال لأنه جديد أو غريب لم نعهده من قبل ، إذ أن الألفة قد تنقص من تقديرنا لجمال الأشياء . والأمر الذى لا مراء فيه هو أنه رغم أننا نوجه النظر إلى الاحتراس من الخلط بين صفة الجمال فى الشيء والصفات الأخرى المتعلقة به ، إلا أننا كثيرا ما نعجز عن فصل هذه الصفات فتدخل فى تقديرنا لجمال الشيء . ويكون ذلك داعيا إلى التشتت الكبير فى اختلاف أذواق الناس . وكلما استطاع المتذوق استبعاد أكبر عدد من الصفات التى تتداخل مع صفة الجمال فى الشيء الجميل كلما ازداد اقترابه من إدراك الطابع الجمالي فى الشيء الجميل .

على أن تذوق الجمال فى حقيقة أمره عملية نفسية وجدانية ، ولكنها مرتبطة أشد الإرتباط بالموضوع القادر على أن يبث فينا هذا التوجد، فالتقييم الجمالى إذن إن هو إلا تعبير عن علاقة بيننا وبين الأشياء التى تستحوذ على مشاعرنا بما ركب فيها من سمات جمالية تجرنا إلى اصدار حكمنا عليها بالجمال فالجهد الجمالى ليس سوى إدراك المرء لحالات نفسه مجسمه فى أشيـــاء محسوسة . وكل إدراك للجمال انما هو تعبير عن هذا الإحساس[1] أى

---

(١) فلسفة الجمال ـ تأليف جاريت ـ الفصل السادس (الجمال والتعبير)

عن دلالة الصورة على الإحساس، فيصبح للصورة الجمالية محتوى ومضمونا يشارك المتذوق فى تكوينه من ناحية الانفعال العاطفي المصاحب للاحساس بالجمال . وأيضا من ناحية الفخامة وتجاوبه مع ما أضفاه الفنان المبـــدع للصورة من ثراء والوان عليها ، وما يخلعه عليها كذلك من إيديولوجيته أي من أفكاره وآرائه وتقاليد عصره ونظمه السياسية والإجتماعية ، وكذلك ما يمنحه للأثر الفنى من تكنية بارعة أو سمة أو تقاليد خاصة بمدرسة فنية معينة .

الفصل الثالث

حقيقة التجربة الجمالية

لقد اتضح لنا مما سبق كيف أن العملية الجمالية التي تسبق الحكم الجمالي عملية معقدة ، إذ يشترك فيها أكثر من طرف واحد ، وتتداخل فيها عوامل مختلفة .

وليس هناك من شك في أنها « تجربة » من حيث أنها ليست تجريداً لمعنى مستمد من الواقع ، وكذلك فهي ليست نوعاً من الاستدلال المنطقي القائم على التأمل العقلي الخالص ، بل هي ضرب من الممارسة الوجدانية الفعلية ومشاركة إيجابية تلتقي فيها آثار حسية وغير حسية لأطراف متعددة .

وإذا أردنا أن نفهم حقيقة هذه التجربة فانه يتعين علينا أن نتناول بالتحليل مضمون التذوق العام أو الشعور العام ، فنتساءل أولا عما يعنيه الرجل العادي حينما يصف شيئا ما بالجمال ؟

إذا حللنا الحكم الجمالي لهذا الشخص ، فسوف لا نرى فيه تمييزاً بين ما هو جميل وما هو نافع . وكذلك بين ما هو جميل وما هو لذيذ أو مريح أو لطيف أو نبيل أو خير . وكل هذه المعاني يرتبط كلها أو بعضها بمفهوم الجمال عند الرجل العادي ، بحيث يتعذر أن نجد معنى الجمال لديه مجرداً منها . بل أن الكثير من هذه المعاني يتدخل بالفعل في الأحكام الجمالية للمثقفين أو لذوي الأذواق المرهفة ، فقد يكون الشيء لديهم جميلا ونافعا معا ، أو قد يكون جميلا ولطيفا أو لذيذا أو مريحا للاعصاب في نفس الوقت .

وقد ينطوى الشيء على صفتين أو أكثر من هذه الصفات بالاضافة إلى نعتنا له بالجمال . فقد نقول مثلا عن اللون الأخضر إنه لون جميل ، ونجد أنه فى نفس الوقت لون مريح للاعصاب ، وكذلك نقول عن البطولة إنها جميلة وكذلك فان البطولة نافعة فهى تدفع بالإنسان إلى المجد ، وقد تحمى ذمار الأمة أو الأسرة أو الأفراد ، وهي أيضا خير لأنها تتجه فى الغالب إلى نصرة الخير على الشر . إذ البطولة مقرونة فى الغالب بالشرف والنبل .

وإذن فنحن نرى أنه على الرغم من أن الشيء الجميل قد تكون له صفات أخرى مضافة إلى معنى الجمال ، وأنه قد يمكن بسهولة أن نميز بالتجربة الواعية بين معنى الجمال فى هذه الأشياء وما ينضاف إليه من صفات أخرى غير جمالية إلا أننا نجد — كما ذكرنا — أن الرجل العادى تتداخل لديه هذه المعانى المتضاربة فى إدراكه لمعنى الجمال ، فالشيء جميل فى نظره إذا حقق منفعة ما ، وبذلك ترتبط لديه المنفعة بالجمال . بينما قد يرى صاحب الذوق الجمالى — أى المثقف تثقيفا جماليا — القبح كل القبح فى شيء نافع ، وقد يرى الجمال فيما هو غير نافع ، وإذن فهناك خاصية تعلو على كل الخصائص فى أى شيء أو أثر فنى يكون موضوعا جماليا ، هذه الخاصية هى كونه جميلا ، ولكننا لا نستطيع التخلص بسهولة من ضغط الخصائص الأخرى غير الجمالية فى الشيء موضوع الحكم .

ولهذا فان الفرد الذى يغلب صفة الجمال على الصفات الأخرى فى حكمه على الزهور مثلا ، إنما يعد — من حيث سلامة التذوق — فى درجة أسمى من الافراد العاديين من الناس ، الذين لا تزال الإحساسات الجمالية متبلدة لديهم ، ولهذا فهم يخلطون بين الإحساس بالجمال و بين المعانى المختلفة المصاحبة

له . وقد لا يكون ذلك عن عمد ، أي بقصد تغليب المتعة أو غيرهـــا من الصفات على الإحساس بالجمال تغليبا يبدو فيه تدخل الإرادة المتعمد الملحوظ بل إنه قد يكون مجرد إغفال — غير إرادي — لنواحي الجمال في الاشياء، نظراً لخمود الإحساس بالجمال لدى هذا الصنف من الناس .

فمعنى « جميل » إذن يتميز عن غيره من المعاني الاخرى عند المؤهلين لتذوق خاصية الجمال أي من هم على ثقافة فنيـة . ولسنا نشير بهـذا إلى استعداد فطري بل هو استعداد أساسه التعليم والتدريب والتربيـة الفنية . وإذن فصفة الجمال صفة فريدة لا تتعلق بأي صفة أخري مما أوردنـا . فقد يتبـدى الجمال مثلا في أثر فني محرم دينيا أو مستهجن من الناحيـة الاخلاقية ، كأن يعرض المثال جسد إمرأة عارية ميرزا فيه ملامح الانوثة الصارخة — كما هو الحال في معظم تماثيل الفنان الفرنسي — رودان . وقـد يحكم الاخلاقيون والإجتماعيون ورجال الدين بأن هذا التمثال العاري مثير لاحط الغرائز وفيه تعبير غير أخلاقي عن جسم المرأة ، الامر الذى يجعل منه دعوة صارخة إلى الرذيلة أو إلى الفساد والإنهيـار الاخلاقي . ولكن الذوق الجمالي رغم هذا كله يحكم بأن هذا التمثال آية في الجمال ، ومع ذلك فاننا يجب أن نضع في الإعتبـار ألا تكون الغاية الاصليـة من انجاز هذا العمل الفني هي مجرد إثارة الغريزة والمخالفة المتعمـدة للسنن الاخلاقية والإجتماعية والدينية . ولما كان من المتعذر الكشف عن مثل هذه الإتجاهات ، لهذا فاننا نشهد صراعا دائما بين الفن والدين والاخلاق . وقد آثر معظم الفنانين في العصور الوسطى وفي عصر النهضـة ، أن يعيشوا في

كنف الكنيسة مستر ضين لها ، فقد جاءت أعمالهم القيمة صورا وتماثيل تبين أمجاد المسيحية ومواقفها وشخصياتها المختلفة .

السمات الغير الجمالية :

وبعد أن أجملنا الكلام عن الصفات الغير الجمالية التي تتداخل مع معنى الجمال في الموضوع الجمالي ، نعود فنتناولها بالتفصيل ، فنبحث في صلة الجمال بالشعور بالإرتياح . ثم علاقته بالمنفعة العمليه .

١ – ومن الناحية الاولى نجد أن الشيء قد يكون جميلا في نظر البعض ولكنه يبدو غير مريح للاعصاب ، أي لا يبعث على الارتياح ، وذلك كموسيقى الجاز وهي نوع من الموسيقى تستخدم في أدائها آلات ذات رنين عال ، وتتخذ ألحانها طابع الحماس الدافق وهي تتضمن مقاطع قصيرة مثيرة تمتزج عند عزفها بأصوات عالية متداخلة ، وكأنها طبول تدق في عنف وتلاحق سريع في مجال واسع مترامي الاطراف وسط قبيلة في غابة استوائية . ويقال بالفعل إن موطنها الاصلي هو جنوب أفريقيا . وإذن فالمنبع الأول لموسيقى الجاز هو الفن الزنجي الافريقي . ويبدو أن هذا النوع من الموسيقى الصاخب قد أصبح مفضلا في الولايات المتحدة ، بينما نرى الجزء الجنوبي من العالم الجديد ، وقد طغت عليه ألوان من الموسيقى ذات طابع أسباني . وقد طغت على غربي أوروبا موسيقى الجاز وبدأت تكتسح العالم كله ، مع أنها موسيقى مجهدة للاعصاب تطغى على الحواس ، ولا يكاد المرء يتابع ألحانها حتى يحس بإرهاق شديد عن عنف الإيقاع وتتابع النبقات القصيرة ذات الرنين الضخم الهستيري الذي يكون له أثره

العصبي على الراقصين على هذا النغم . وإذن فهي نوع من الموسيقى التي لا يمكن أن توصف بأنها مريحة ومع ذلك فهي جميلة بالنسبة لمن يتعشقها .

وقد يرد الناعتون لهذا اللون من موسيقى الجاز بالجمال ، على الذين يقولون بأنها موسيقى غير مريحة ، بأن ذلك غير صحيح إذ أنها حينما تعبر عن التوتر العصبي والإجهاد المريع الذي يلقاه الإنسان في حياته اليومية في هذا العصر فأنها تكون بمثابة أداة تنفيس وترويح عن المكدودين الذين يسعون إليها ، يصل إذ أنه حينما إلى مستوى عنفها وسرعتها تفسياً ، فانه يبدأ في هذه اللحظة الراقص أو المستمع في تفريغ شحنته من التوتر النفسي ، والإجهاد العصبي ، ولهذا فان الراقص أو المتذوق لهذا النوع من الموسيقى يعود بعد شوط من الممارسة إلى راحة الأعصاب وهدوء البال .

ونحن إذا قارنا بين حالة المستمع إلى قطعة من موسيقى الجاز وحالة المستمع إلى عمل موسيقى كلاسيكي سيمفوني فاننا نلاحظ في الحالة الأولى أن المستمع يتابع اللحن متابعة جسدية وترتفع لديه بالتدريج درجة التوتر والشعور بالمجهود العضلي كلما طال زمن الاستماع ، وهو في أثناء ذلك يوقف مجرى تفكيره وتأمله ويطلق العنان لغرائزه وأحاسيسه .

أما في الحالة الثانية فان الاستماع الموسيقى ، إما أن يكون سطحياً أو عميقاً ، أما الاستماع السطحي فهو إما أن يولد الطرب أو يثير النفور لطول القطعة وعدم فهمها . والمستمع في هذه الحالة شخص لم يتدرب على السماع الموسيقى وتذوق الألحان ، فهو لا يزال يدرج في أول مراحل التذوق الموسيقى .

أما المستمع السطحى من النوع الثانى ، فان الموسيقى تولد فى نفسه تيارات بعيدة الغور تتعلق به هو وبلا شعوره وبذكرياته ، فيستغرق فى تأملات أو فى أحلام اليقظه ، ويصبح كما لو أذناه لا تسمعان أى لحن موسيقى فيبدو وكأنه مذهول أو فى شغل عما يتردد على مسامعه ، والحق أنه مشغول بمتابعة خلجات نفسه ورؤى أحلامه .

أما الاستماع الموسيقى العميق فانه لا يحصل إلا بعد تدريب طويل ومعاناة لاستماع الموسيقى . ويصبح الشخص بعد هذا التدريب مستمعاً حقيقياً للموسيقى . إذ أنه حين يستمع إلى اللحن لا يسرع خياله فيتجه إلى حياته الشعورية أو اللاشعورية ، بل يتجه بنفسه ومشاعره إلى موضوع اللحن الموسيقى نفسه فيتابعه متابعة يقظة عن كثب ، حيث يقوم الذهن بعملية تحليل متتابع وسريع لوحدات اللحن ، ويعمل على ترجمتها ترجمة واقعية ، لأن هذه الوحدات تشكل فى مجموعها رموزاً لقصة حيوية أو لأسطورة سجلها المؤلف الموسيقى تماما كما يكتب الأديب رواية مثلا ، ولنضرب لذلك مثلا : ففى « بحيرة البجع » لتشايكوفسكى . نجد قصة حب مضاعفة فى قالب أسطورى . أمير يحب فتاة تتسحر على هيئة بجعة . فيقضى الأمير ردحا طويلا من الوقت يبحث في البحيرة عن حبيبته بين البجع ...... والمؤلف الموسيقى يبرع فى تصوير هذه القصة بالموسيقى ، وفى تصوير حياة البجع وانتقاله بين اليابسة والماء ، وكذلك أصوات حركات البجع على سطح الماء ، وحركات الأمير وغوصه وبحثه المجهد عن حبيبته « البجعة » ، كل هذا نستطيع أن نلاحظه فى هذه السيمفونية الرائعة ، ونستطيع أن نتصوره ونحيط به أثناء سماعنا للحن . وبالطبع نحن نحتاج إلى ثقافة

موسيقية واسعة لفهم هذا اللون من القصيد السمفونى .

وثمت مثل آخر : أراد فيردي أن يصور مأساة الانسان مع القدر فألف قطعة موسيقية عنوانها « القدر » ، وعرض فيها باللحن الموسيقى قصة الإنسان مع القدر . كيف يقف الإنسان أمام القدر عاجزاً لا يستطيع الدفاع عن نفسه وكيف يبدأ القدر فيكون رحيما متعاطفا تعبر عنه ألحان هادئة رقيقة كأنه ينبوع مائى رقراق دافىء يتمشي .ولو ظاهريا مع آمال المرء وحاجاته ، فما أن يأنس إليه المرء ويضع آماله وأهدافه بين يديه حتى نراه يأخذ فى الثورة ، فيرغى ويزبد ، ويبطش ويدمر ، ونستمع إلى اللحن الموسيقي وهو يصور هذا الرعد وتلك القسوة وهذا البطش وكأنها جلاميد من الصخر تندفع من فوهة بركان وتتساقط على الإنسان الذى يسكن على سفح البركان فتبطش به وتقضى عليه،ثم يعود اللحن ثانية إلى سيرته الأولى كما يعود البركان إلى هدوئه بعد ثورته الجامحة ويبدأ فى التستر وفى ترويض الناس ومداعبتهم والتقدم والتأخر إلى أن يصل مرة ثانية إلى درجة القسوة، وهكذا يستمر لحن « فردى » فى تصويره لموضوع قصة الانسان مع القدر.

ومن هنا نرى أنه بينما تدفع الموسيقى الكلاسيكك النفس إلى التأمل والاستغراق فى موضوع القطعة الموسيقية ، نرى أن موسيقى الجاز وكأنها تدق النفس دقا عنيفا يستحيل معه على الشعور أن يتابع انسجام اللحن متابعة جمالية وذلك بتأثير الإجهاد العصبى الذى يصيب المستمع .

ومن هنا يتبين لنا كيف أنه من الممكن أن يكون ما هو غير مريح ــ كموسيقى الجاز ــ جميلا عند طائفة من المتذوقين . وإذا استطعنا أن نضع حدا فاصلا بين المريح » و « الجميل » فاننا نكون قد قطعنا شوطا

بعيدا فى تفهم معنى الجمال ، إذ أن غالبية الناس لا يزالون يصفون الجمال بأنه خاصية فى الأشياء من شأنها إراحة الأعصاب ، فجمال الطبيعة عند كثير من الناس يرجع إلى أنها تريح الأعصاب حين يخرج المرء للنزهة بين أحضانها.

ب ـ علاقة الجمال بالمنفعة :

وإذا نظرنا إلى الجمال من زاوية المنفعة العملية ، فاننا نجد موقفين متمايزين بهذا الصدد :ـ

١ ـ الموقف الاول : ويرى أصحابه أن المنفعة أساس التقدير الجمالى ، وأننا نحكم على الشىء بأنه جميل لانه نافع . ولكننا نعتقد أن هذا الرأى لا يقوم على أساس صحيح .

٢ ـ أما أصحاب الموقف الثانى : فهم يرون أنه يجب التمييز بين صفة الجمال وبين المنفعة ، فقد يكون الشىء غير نافع ومع ذلك فهو جميل كالشعب السام مثلا ، فانه يصل إلى حد الإضرار والفتك بالماشية وبالناس . ولكنك مع هذا تعجب من شكل أزهاره وتحس بجمال منظره رغم عدم نفعه بل مع تحقق ضرره ؛ وأيضا مثل الحية الرقطاء التى تصف جلدها بالجمال ، ومع ذلك فان الحية فى ذاتها مخيفة وضارة ، وعلى الرغم من ذلك فاننا نحكم عليها بالجمال ، وإذن فصفة بالجمال ، وإذن فصفة الجمال لا تتعلق بأية صفة أخرى وذلك لأننا ننظر إليها فى ذاتها ولذاتها ، ومن ثم فان القيمة الجمالية تتعين لذاتها ـ لا لنتائجها ، كما هو الحال بالنسبة للقيم الأخلاقية أو الدينية أو الإقتصادية .. الخ .

ونحن في الواقع لا نصف الفن الجميل بالصواب أو الخطأ ، وكل ما يمكن وصفه به من هذه الناحية هو أنه سلوك فني أو تعبير صادق أو غير صادق من ناحية الفنان . ولهذا فاننا يجب أن نؤكد بطريقة حاسمة الفصل بين القيمة الجمالية والأخلاق ، ذلك لأن الفن الجميل لا يمكن أن يوضع تحت رقابة أصحاب المثل والفضائل الأخلاقية فلا صلة أصلا بين الأخلاق والفن . [1] إذ ليس الفن في حد ذاته موضوع استحسان أو استهجان خلقي ، وقد يحدث أن يوجه الفن وجهة أخلاقية فيدعو إلى الفضيلة ويحض عليها ، وينفر من الرذيلة ، ولكن هذه الغاية الأخلاقية ليست أصلا مشتقة من طبيعة الفن ، وكذلك فقد يوجه الفن إلى غاية سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية كما هو الحال في الفنون التي تستغل في وسائل الدعاية وكسب الأنصار وترويج السلع وتوطيد دعائم النظم السياسية والإجتماعية وما إلى ذلك من الوسائل التي تستخدم الفن الجميل أداة لها . فهذه الاتجاهات جميعاً ليست متصلة بالفن :

The works of Art cannot be approved by the good intentions of the artist, or by the moral improvement they affect on us. Beauty makes its appeal to us for its own sake ·

إن أعمال الفن لا يمكن أن تكون موضوع استحسان خلقي أو تعبير عن النوايا الخلقية الحميدة للفنان . إن الجمال يفرض نفسه علينا لذاته وبذاته.

والخلاصة أنه ليس ثمة ارتباط ضروري بين الحق والخير والجمال ، ولو أنها قد تتداخل فيما بينها ، إلا أن كلا منها يبقى له مفهومه الخاص .

---

(١) سنتناول موضوع « أخلاقية الفن أو الجمال » بالتفصيل في فصل قادم .

وقد نجد صراعا واضحا فى حياتنا بين كل من الإتجاه الجمالى والإتجاه الأخلاقى والإتجاه إلى الحق ؛ وتتميز شخصية كل فرد منا إما بحفظه للتوازن بين هذه الإتجاهات الثلاث ، وإما بأن ينفرد بشخصية يغلب عليها لون واحد مسيطر من هذه الألوان الثلاث بحيث يخضع له اللونان الآخران .

الفصل الرابع

التجربة الحدسية ومضمونها

إذا تناولنا أي قصيدة شعرية بالدراسة فاننا نجد فيها عنصرين رئيسيين [1] .

أولها : صور شعرية وهي التي تكون موضوع الخلق الفني ونستطيع أن نسميها بالرؤيا الجمالية .

ثانيها : وهي تلك الإنفعالات الخاصة التي تصاحب الصور الشعرية وتحييها وهي كالتامل الشعوري للرؤيا الجمالية .

وحينما نقرأ القصيدة الشعرية أو نهمس بها أو نردد تفاعيلها في صورة ألحان نفسية داخلية أو نستمع إلى إلقائها ، فاننا نحس بانفعالات أخرى مختلفة تتخللها سير وحوادث وشخصيات تنساب في نفوسنا وتتعلق بنا أكثر من اتصالها بالقصيده الشعريه نفسها ، وإذن فهناك إلى جوار الصور الشعرية الأصلية التي هي موضوع الخلق الفني ، صيغ انفعالية تصاحب هذه الصور ، وهناك أيضا محتوى لهذه الصيغ الإنفعاليه ، وهو مشتق من تجاربنا ومتعلق بذكرياتنا ، ولا علاقة له أصلا بالشاعر الذى وضع القصيدة أو بالبطل موضوع هذه القصيده ، انما هي صنوف من (تداعى المعاني) تسرع إلى خيالنا من خلال الإنفعالات المصاحبة لتأمل الصور الشعريه ، ويصحب

---

١ ـ راجع جويو ـ مسائل فلسفة الفن المعاصر ـ الفصول الأربعة الأول.

هذه الانفعالات المرتبطة بتداعى المعانى نوع من الوجد والميل الشديد إلى العزلة والشعور بالرقة المتزايدة والإحساس بالتقوى الساذجة ، كل هذه المشاعر المختلفة تتملكنا حينما نستمع أو نقرأ قصيدة شعرية صادقة التعبير قوية الأداء .

وهذان العاملان ، أعنى الصور الشعرية والإنفعالات الشخصية ، لا يمكن أن ينفصل أحدهما عن الآخر على أى نحو من الأنحاء ، وقد تتحول المشاعر إلى صور فتصبح الصور مرئية ، وبذلك تتكون المشاعر ذاتها متأملة لأن هذه الصور هى موضوع التأمل ، أى أنه إذا ما تحولت المشاعر إلى أشياء من الصور فإنها تصبح ، كما قلنا موضوعا للتأمل ، وتكون بذلك قد تسامت إلى مرتبة الصور . ونقصد من هذا القول أن هناك مركبا لا انفصال له فى العمل الفنى أو فى القصيدة الشعرية ، هذا المركب يتألف من الصور والمشاعر والإنفعالات . ولهذا فان الشعر مثلا لا يمكن أن يكون مجرد ألفاظ مرصوصة أو مجموعة من المشاعر والإنفعالات فحسب ، ولا يمكن أيضا أن يكون الشعر حاملا لصور فحسب بل يجب أن يكون مجموعا من الإثنين . فهو إذن تركيب يثير فينا المشاعر لتآلف عنصرين : صور + انفعالات أو مشاعر . فلا يمكن القول إذن بأن الشعر هو ذلك التأمل للمشاعر وحدها وهو الذى نسميه بالحدس الغنائى أو بالحدس الخالص الخالى من أى دلالة نقدية أو تأثرية تشير إلى المحتوى أو إلى الصور أو حتى إلى عدمها ، فالحدس الجمالى يتناول الحياة من ناحيتها الشعورية والصورية . وليس معنى تمسكنا بضرورة ارتباط صورة الأثر الفنى بالانفعالات ، أن الحدس يتجه إلى الخارج لكى ينفذ إلى ما يتعلق بالأثر

الفنى من صور خارجية ، بل معنى هذا أن الحادس للأثر الفنى يكون فى لحظة انتباهه هذه إلى الأثر ، مدركاً له فى حيويته وفى جدته كما لو كان يراه بعين تنفذ من خلال عين الفنان .

والأمر الذى لا شك فيه أن ثمت فرقاً واضحاً بين كل من الحدس الجمالى والحدس الفلسفى . فالحدس الفلسفى قد يكون صواباً أو خطأً وقد ينصب على الوجود أو العدم ، أو الضرورة أو الإحتمال ، أما الحدس الجمالى فموضوعه القيمة الجمالية التى تتحدد عناصرها فى ثالوث مترابط يرجع إلى الفنان والموضوع والمشاهد المتذوق .

ويتحدد ادراكنا للقيمة الجمالية بقدر تربيتنا الفنية وبقدر استبعادنا للعوامل الشخصية غير الجمالية المتعلقة بموضوع الحدس الجمالى . وليس معنى هذا أن العمل الفنى أو القصيدة الشعرية لا تتضمن غير هذين العاملين اللذين أشرنا إليهما . أعنى الصور الفنية والإنفعالات ، بل أن القصيدة أو العمل الفنى قد تشتمل على حقائق تاريخية أو علمية ولكن هذه النواحى الأخرى لا تهم الباحث الفنى إلا بقدر ما تثيره فى نفسه من انفعالات وصور .

فمثلا هذا البيت لبشار بن برد الذى يقول فيه :

(كأن مثار النقع فوق رؤوسنا   وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه)

هذا البيت الذى يمدح به بشار الخليفة العباسى إثر غزوة قام بها ، يشير إلى تاريخ بعينه وإلى شخصية معينة ، وهو يعلمنا شيئاً فى التاريخ . أى يعرفنا بواقعة تاريخية هى انتصار الخليفة على أعدائه ، وكل هذا لا يدخل تحت الحكم الجمالى ولا يهم الباحث الجمالى إلا بقدر ما يثيره هذا التاريخ

وحدة والشجاعة في أنفسنا من انفعالات ومشاعر تقديراً للبطولة والشجاعة التي وصف بها الشاعر الخليفة . وأهم شيء في هذا البيت بالإضافة إلى ما يثيره من انفعالات ، هو الصورة الشعرية الفريدة التي يضعها الشاعر تحت أنظارنا فكأنه يصور أن سيوف المقاتلين التي تلمع من كثرة احتكاكها بعضها ببعض الآخر في معترك الغبار التي تثيره حوافر الخيل — يتخيل أو يتصور هذا الواقع — فيرى كأنه ليل تتهاوى الكواكب فيه ، وهو يهدف من وراء إيراد هذه الصورة إلى إثارة إعجاب القارئ ببطولة جيش الخليفة التي تتساقط أمامه الجنود وكبار قواد العدو الذين هم كالكواكب اللامعة بالنسبة جيش الأعداء ، ومع ذلك فهم يتساقطون من أثر شدة ضربات سيوف جيش الخليفة . وهذه الصورة الشعرية الرائعة هي التي تكون الموضوع الأساسي للحدس الجمالي مع حاملها الشعوري ، وليست المادة التاريخية التي ترددها القصيدة ذات أثر كبير في هذا التقويم الجمالي .

ومن ثم فإن الشعر العلمي كألفية ابن مالك ، تلك التي نظمت في حوالي ١٠٠٠ بيت متضمنة النحو العربي كله ، أمثال هذا الشعر لا يمكن أن يعد من الآثار الفنية التي يصح أن تكون موضوعاً للدراسة الجمالية . . .

وإذا كانت الصور الشعرية أو الفنية على وجه العموم هي محك التقويم الجمالي للأثر الفني ، فإن ذلك لا يعني أن الصور هي الموضوع الخارجي أو أنها وحدها بالإضافة إلى الإنفعالات — كما سبق أن ذكرنا — هي التي تتركب منها بنية الموضوع .

الواقع أن المادة تتدخل بصفة أساسية إلى جوار الصورة في

الجمالي ولهذا فانه يتعين علينا أن ندرس وحدة الموضوع الجمالي وخصائصة الفنيـة .

وحدة الموضوع الجمالي وخصائصه :

العمل الفني بوصفه موضوعا جماليا يتميز بأن له وحدة جمالية تجعل منه موضوعا حسيا يتصف بالتماسك والانسجام . وكذلك فهو حاصل على وحدة باطنيه أو مدلول باطني ، والوحدة المادية هي بنيته المكانية ، أما وحدته الباطنية فهي بنيته الزمانيه الروحية الحيوية بوصفه عملا إنسانيا حرا .

ونستطيع القول بطريقة أخري ، إنه لا بد في تكوين العمل الفنى من تدخل عناصرها ثلاثة هي : المادة والصورة موضوع الحدس الجمالي والتعبير .

المـادة .

أما من حيث المادة فاننا نرى أن كل فن يستأثر بمادة خاصة به كاللفظ والصوت والحركة والحجارة والمعادن ، ولكن هذه المادة الخام لا تشكل من تلقاء نفسها محسوسا جميلا ، إذ أن الفنان هو الذى يتدخل ليحيل المادة الخام إلى مادة جمالية ، فهو يطوعها ويجلو صفاءها الكامن ويترجم عن حقيقتها الباطنية وثرائها الحسى وقد يبالغ بعض الفنانين فيظهرون قوة عضلاتهم الفنية في دراسة العنصر الجمالي للمادة بدون أن يتعرضوا لأى موضوع أو صورة فنية ، فيكتفون مثلا برسم خطوط أو زوايا مختلفة لتشريح ودراسة السمة الجمالية في المادة الخام قبل أن تدخل في غمار الموضوع . وهذا ما يعرف « باللاموضوعية » في الفن

وتطويع الفنان للمادة الخام ليس من قبيل التنظيم الهندسي ، كما توهم

البعض : ا يلاحظونه فى بعض أعمال (الفن التزييني) ، بل إن « التنظيم الجمالى للمادة قد يعصف بالنظام وبالقواعد الهندسية لكي يكشف عن حياة المادة وكيفياتها الباطنة . فالمادة الخام إذن تخضع فى يد الفنان لعمليات منهجية ، منها : التكرار والترديد والتناظر والتماثل، وهذه كلها عمليات تنظيم للعناصر التى تتألف منها حركتها الحيوية ، تلك التى تخلع عليها طابعا زمانيا تشيع فيه الروح ، وما التنظيم على هذا النحو سوى عملية إبداعية ذات مهارة يتحول خلالها الساكن إلى متحرك والمكانى إلى زمانى ، ولعلنا نلاحظ فى بعض أعمال الفنان البريطانى المعاصر (مور) محاولات من هذا النوع يظهر فيها كيف أن المادة الخام تنطوى فى ذاتها على ثراء عريض من الصور الكامنة فيها قبل أن تحملا أى صورة معينة ، وبمعنى آخر بقطع النظر عن أن ثمة موضوعا أو صورة توضع على هيئة رغبة أو مطلب يستبين تركيبه الفنى خلال الأداء أو التنفيذ .

الصورة (الموضوع) .

وقد اعتاد الناس بالفعل أن يتحدثوا عن صورة أو موضوع للعمل الفنى ، والواقع أن العمل الفنى هو موضوع ذاته، الأسلوب الفنى والطراز ، أى طريقة التنفيذ والأداء ، هى المقصودة لذاتها فى الإنتاج الفنى ، فليس الفن موجها لخدمة الموضوع أى أنه لا يتسم دائما بالضرورة « بالطابع التمثيلى » فقد لا يكترث الفنان بالصور أو بالموضوع كما هو الحال فى الفن اللاموضوعى عند هنرى مور ومدرسته كما ذكرنا ، إذ يقتصر أتباع هذه المدرسة على التلاعب بالأشكال الهندسية وبالصور المجردة من المحتوى التعبيرى الذى يتعلق بموضوع معين ، محاولين التحلل من أسر الموضوع

للتفرغ لتجريد العمل الفني نفسه الذي هو محك القيمة الجمالية عندهم .

غير ان بعض الفنون لا يمكن أن تقوم بدون صورة أو موضوع كفن الرواية مثلا ، وإذا كان بعض الفنانين المعاصرين يعتبرون الموضوع مناسبة عارضة يلج منها الفنان إلى عالمه الخلاق وذريعة للمضي في الانتاج الفني، إلا أن علماء النفس قد أثبتوا أن ثمة صلة ترتبط على الدوام بين الموضوعات التي يميل إليها الفنان وبين عملية الإبداع الفني ، بحيث أن هذه الصلة تترجم عن ميول الفنان واتجاه عبقريته . فليس من قبيل الصدفة البحتة مثلا أن يختار رمبراندت شخصية المسيح موضوعا لأكثر لوحاته، أو يختار بيكاسو مدينة جورنيكا الأسبانية موضوعا لرسمه أو أن يجعل رودان المرأة موضوعا لأكثر تماثيله أو يتجه بودلير إلى مواضيع الرذيلة والإنحلال في قصائده ، وأن يميل بتهوفن في الغالب إلى صياغة الألحان التي تعبر عن جبروت القدر وسطوته وبطشه بالإنسان .

لا بد إذن أن تكون هذه الموضوعات ذات أهمية حيوية أو دلالة ذاتية عند الفنان وأنها تثير في نفسه انفعالات خاصة ، ومع ذلك فانه حينما يتناولها ويتفاعل وجدانيا معها فانه لا يقوم بمحاكاة الواقع أو الطبيعة ، فالفن ليس هو الواقع أو الطبيعة ولكنه التعبير الإنساني عنها ، أو هو ذلك البعد الذي لا يتبدى إلى للحساسية الوجدانية ، والذي يغفله الجغرافي والطبيعي والمؤرخ حينما يعكفون على دراسة أبعاد الواقع وحوادثه ، كل في دائرة اختصاصه، ومع ذلك فهذا المجهول عند العلماء هو الذي يعبر عن حيوية الواقع وذبذبة حركته الباطنة فيتعين على الفنان أن يتعاطف معه وأن يحيله إلى تعبير .

التعبير :

فالتعبير هو الدلالة النفسية فى العمل الفنى ، وهو الذى يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع ، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان فى نموذجه : وهو السمة الإنسانية فى العمل الفنى التى يستطيع الفنان بواسطتها أن يتعامل وجدانيا مع الموضوع ، وهو الرابطة الحية بين الفنان وانتاجه ، وهو مركز إشعاع لعملية الخلق الفنى والكيفية الفريدة التى تدمغ العمل الفنى بطابعها وتخلع عليه الوحدة والانسجام والتماسك . وليس « التعبير » فى الفن مجرد تأثير فى نفسية المتذوق واستثارته وجدانيا ، بل هو لغة أصيلة تحمل نسقا فريداً أو طرازاً فنيا لا يحاكى أبعاد الواقع الملموسة بل يكشف لنا عن بعده الوجدانى .

فالفنان إذن إنسان خالق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة من الوسائط الجمالية الخاصة وفى مقدمتها جميعا واسطة «التعبير» .

الفصل الخامس

التذوق وتربية الذوق الجمالى

لا يمكن أن يقوم علم الجمال الذى يدرس الأحكام الجمالية الصادرة على الظواهر الجمالية بدون أن يكرس الباحثون فيه مجهوداتهم لدراسة العنصر الثالث من عناصر التجربة الجمالية[1] أى عنصر التذوق ، فحكمنا على الشيء بالجمال يعنى أننا قد نفذنا إلى باطنه وتذوقناه وحدث ضرب من التماس الوجدانى بيننا وبينه . وليس معنى هذا أن التذوق تجربة صوفية غامضة تتحد فيها الذات مع الموضوع بل أن الذات — خلال لحظات التذوق — تتعاطف مع الموضوع لإدراك معناه والكشف عن تراثه الفنى ومدى ما يتكشف فيه من اتحاد بين الشكل والمحتوى، أى بين المادة وصورته .

ولعلنا نتساءل — ونحن بصدد مشكلة التذوق — عما إذا كانت دراسة الجمال دراسة نفسية للابداع وللعبقرية فى الفن أم أنها دراسة نفسية للتذوق أو للاعجاب أو بمعنى أدق للحكم الجمالى .

ويرد الجماليون على هذا التساؤل بقولهم : إن الدراسة الجمالية تتضمن الناحيتين معا ، فالفنان المبدع للأثر الفنى وكذلك المتذوق لهذا الأثر ، كل منهما يمارس الدورين معاً أى دور المبدع ودور المتذوق .

---

(١) وقد سبق أن أشرنا فى موضع سابق إلى ثلاثية التجربة الجمالية وعناصرها الثلاث وهى الفنان والموضوع والمشاهد المتذوق .

فمن ناحية الفنان نجد أن بعد أن يبدع الأثر الفنى يراجعه فيقف منه موقف المتذوق له والمصدر الحكم عليه .

أما من ناحية المتذوق فانه يصدر حكمه على العمل الفنى ، وكذلك فانه يضع نفسه موضع الفنان الذي أبدعه وكأنه يملك الأثر الفنى ويتعاطف معه . وحقيقة الأمر أن المرء لا يتذوق العمل الفنى إلا إذا كان « متأملا » « ومشاركا » في نفس الوقت ، أما التأمل وحده فلن يكون سوى نظرة سطحية ساذجة تقف عند الحدود الباردة لمناخ العمل الفنى ، فلا تحتك بالجهد الخلاق الذى يكمن وراء ظاهرة التعبير الفنى .

فما هى إذن حقيقة التذوق الفنى ، وما هى مواقفه إزاء الموضـــوع الجمالى ؟

يشير علماء الجمال إلى مواقف أو خطوات متتالية أو متداخلة يعيشها المتذوق فيكتمل لديه الإحساس بجمال الموضوع وتذوقه . وقد أجمل باير[1] هذه المواقف فيما يلى :

١ — وأولها التوقف أى توقف مجرى الفكر العادى لمثول شىء غير مألوف أمام الذات

(١) راجع : زكريا ابراهيم مشكلة الفن — ص ٢٥٠ وما بعدها .
راجع كذلك R. Bayer : Essai cur la Methoce en Esthétipue, 1953, q. 121 .
وقد أجملنا فى الفصل السابق مضمون هذه الخطوات ، ولكن الفضل يعزى الى باير فى تحديدها بهذه الدقة العلمية المحدودة .

٢ - العزلة ، ونعني بها استئثار الموضوع بكل انتباهنا بحيث يعزلنا عن العالم المحيط بنا ، ويجعلنا نحيا في داخله وننفصل عن العالم .

٣ - احساسنا بأننا ماثلون أمام ظواهر لا حقائق ما ، ومن ثم فإن اهتمامنا ينسحب على شكل العمل الفني وأسلوب أدائه .

٤ - الموقف الحدسي ، وهو أن الموضوع الماثل أمامنا ، يوقف عمليات البرهنة والإستدلال العقلي ويدفعنا إلى الحدس المباشر والعيان المباشر ، فنميل إلى الموضوع أو ننفر منه .

٥ - الطابع العاطفي أو الوجداني : أن الموضوع الفني الماثل أمامنا يثير فينا أحاسيس وانفعالات خالصة بسيطة .

٦ - التداعي ، وقد تثير هذه الانفعالات ذكريات ماضية لدينا فتشعر بالتأثر ، وإذا ما بالغنا في هذا الإتجاه بحيث أغفلنا الأثر الفني وانطلقنا في أحلام اليقظة متتبعين ذكرياتنا فإننا ننحرف عن موقف التذوق الفني الخالص وهذا ما يحدث غالباً لأكثر المستمعين للأعمال الموسيقية المتصلة بالعواطف .

٧ - التقمص الوجداني أو التوحد : وهو أن نضع أنفسنا موضع الأثر الفني فتتحقق بيننا وبينه مشاركة وجدانية أو محاكاة باطنية ، وهذا هو الذي يجعل أنفسنا تشعر بالام أبطال المسرحية ويظهر على قسمات وجوهنا ما يشير إلى تقمصنا لمواقف أبطالها : وجدنا معها .

ونلخص هذه المواقف بأن نقول .. إن المتذوق يبدأ بالسيطرة على الموضوع الجمالي ثم يستثير الموضوع أمامه تدريجياً وهنا تبدأ الذات في التراجع

والتحي عن امتلاك الموضوع ، ويأخذ الموضوع دوره في السيطرة على المتذوق فيتحقق نوع من التعاطف بينهما نتيجة للتقمص الوجداني ، فيكون على المتذوق أن ينصت إلى حديث موضوع الجمالي على نحو ما ينطق به وجوده الحسي ودلالته المعنوية وشحنته الوجدانية، ومعنى هذا أن المتذوق في هذه الحالة قد تفذ إلى الكيفية الوجدانية للموضوع وأنه قد اقترب من الحدس الأصلي للفنان الذي ابتدع هذا الموضوع وعاش تجربته وأحسن ذبذباته خلال الأداء . ومع هذا فالحكم الجمالي مجرد شهادة على الموضوع فهي لن تغير من طبيعته ، وليس العمل الفني كـائنا فينا ، ولكننا نحن الذين نحيا فيه .

وإذا كان الأمر كذلك فكيف تفسر هذه « الشهادة » إنها لن تكون « حيادية » مادمنا نتعاطف مع الموضوع — ومن ثم فسيكون الحكم شخصياً وعلى هذا فسيكون لدينا عدد من الأحكام بقدر أعداد المتذوقين ! إن كانت يرد على هذا التساؤل بقوله إن الحكم الجمالي ولو أنه شخصي إلا أنه يتسم بالضرورة وبالأولية ، هاتان الصفتان اللتان تتيحان له أن يكون موضوعيا ، والموضوعية هنا ليست كموضوعية الأحكام الطبيعية والرياضية بل تقسر على أن ثمت إحساسا مشتركا بالجمال بين الناس يجعلهم يتفقون أو يكادوا على تقدير السمة الجمالية في الأثر الفني (١) .

ولكن موقف كانت هذا يشير إلى أولية الإحساس بالجمال وسبقه —

---

(١) قد عالجنا مشكلة «الموضوعية» في الأحكام الجمالية في موضوع سابق :

على نحو ما — على التجربة مما يجعلنا نتزلق إلى الخلافات المذهبية بين مدارس علم الجمال ، ولهذا فاننا نفضل الكلام فى هذا الموضع عن التربية الجمالية أو تربية ملكة التذوق حتى يصل الأفراد إلى مستوى متقارب من الوعى الفنى ، لا يسمح بوجود انحرافات متباعدة وصارخة وتشتت غير ملتئم فى أحكامهم الجمالية .

تربية الذوق الجمالى :

فالتربية الجمالية إذن ضرورة لإصدار حكم جمالى مطابق ، ويحسن أن نبدأ بها فى وقت مبكر أى منذ مرحلة الطفولة حتى تتفتح ملكة الإحساس بالجمال [١] . لدى الطفل .

والواقع أن التفاوت الملاحظ بين الأفراد بصدد أحكامهم الجمالية وإن كان يستند إلى حد ما إلى تأثير قدراتهم الخاصية التى يمكن قياسها سيكلوجياً سواء كانت فطرية أو وراثية أو مكتسبة ، إلا أنه قد تأكد لدى علماء التربية ، أن قسطاً كبيراً من هذا التفاوت إنما يرجع إلى نقص فى التربية الجمالية ينسحب بدرجة أكبر على البيئة بمعناها الواسع .

فاذا عملنا باستمرار على تلافى هذا النقص ، باتاحة الفرصة لكل فرد فى الحصول على قسط وافر من التربية الجمالية بحيث يكون هذا المنهاج التربوى الجمالى مشتركاً بين الجميع ، فهل يعنى هذا أننا سنصل إلى توحيد الأحكام الجمالية بين هؤلاء الأفراد الذين تلقوا منهجا واحداً مشتركا فى التربية الجمالية.

---

(١) أن السمع والبصر هما الحاستان الجماليتان اللتان يتعلق بهما الاحساس بالجمال وقد تتداخل الحواس الأخرى ... لكن بدرجة أقل .

والواقع أن الهدف من التربية الجمالية إنما يتحقق بالوصول إلى نوع من التقارب بين الأحكام الجمالية للأفراد بالنسبة لموضوع جمالي بعينه بحيث ينتفي التباين الصارخ والتشتت المفرط بين هذه الأحكام ، ومن ثم كان التربية الجمالية لن تؤدي بنا أبداً إلى أحكام موحدة تماما بهذا الصدد ، مادام الأفراد يختلفون من حيث المزاج والشخصية والإنفعالات وغير ذلك . فالفروق الفردية ستظل كما هي ، ويظهر أثر هذه الفروق في مدى إحساس الأفراد بالجمال أي في اختلاف درجات التذوق الجمالي .

وإذا كنا قد تكلمنا عن التربية الجمالية كوسيلة لإيقاظ الإحساس بالجمال عند الطفل فكيف يمكن لهذا الطفل أن يتوصل إلى الشعور بالجمال بنفسه وذلك بصدد موضوع جديد غير تلك الموضوعات التي كانت وسيلة للتربية الجمالية بالنسبة له ، ويكون الطفل قد تعود على وصفها بالجمال أو بالقبح بحسب توجيهات المربين .

١ - الاسقاط أو الحذف التدريجي لكل ما هو قبيح :

إن الإنتقال من أمثال هذه الموضوعات التي تم تلقين الطفل أحكامها عنها إلى موضوعات جديدة بالمرة ، ومطالبة الطفل بإصدار أحكام عليها — قياسا على الأحكام السابقة ، هذا الإنتقال هو الذي نتكلم عنه هنا وهو ثمرة التربية الجمالية ، الحقيقة أن الطفل تتجمع لديه حصيلة من الأحكام الجمالية بفضل التربية الجمالية ، فتكون هذه الحصيلة الملقنة حافزاً ومرشداً يدفعه إلى تلمس الجمال تلقائياً في أي موضوع جديد يقابله دون حاجة إلى توجيه من معلم أو مرب ، ويتحدد هذا السلوك الجمالي في طريقة أو منهج خاص وهو « الإسقاط التدريجي لكل ما هو قبيح » أي البدء باستبعاد ما هو أكثر

قبحا ثم الصعود إلى ما هو متوسط القبح ثم إلى ما ينطوى على أدنى درجات القبح حتى نصل إلى خط الحياد بين ما هو قبيح وما هو جميل ، أى ذلك الشىء الذى نسميه بالعادى المألوف الذى لا لون له ، ولا يمكن أن يستثير احساسنا بالجمال صعوداً أو هبوطا . ويظل المتذوق مستمرا فى عملية الحذف حتى يستبين له الجمال فى موضوعات تتراوح فيها شحناته بين الهبوط والصعود أى بين النقص والازدياد وحين ذلك يحس بذبذبات الجمال تسرى فى أعماق نفسه من خلال هذه الممارسة الفعلية الصاعدة . ولا تلبث هذه الخبرات الجمالية المتراكمة تدريجيا أن تعمل على أن يتولد لديه معنى للجمال

غير أن هذا المعنى لا يكون محددا أو معينا كصيغة جاهزة معدة للتطبيق بصدد كل الحالات ، وذلك لأنه ليس فكرة معقولة بل هو اقرب إلى الشعور والوجدان منه إلى طبيعة المعقول . وصفة اللاتعيين التى تميزه هى التى تسمح له بأن يتعدل بصدد كل حكم جمالى ، بحيث يبدو كما لو كان حصيلة لتجارب غير محدودة تتعلق بهامش الشعور فى حالة انعدام الممارسة الجمالية ، وسرعان ما تنتقل من الهامش إلى البؤرة حينما تركز اهتمامنا على موضوع يراد أن نصدر عليه حكما جماليا . وهذا المعنى المشعور به هو المعيار الذاتى الذى يكون أساسا للحكم الجمالى ، وهو ليس كالمعيار المنطقى الذى يقيس الصواب والخطأ فى الأحكام أو كالمعيار الأخلاقى الذى يقيس الخير والشر بل هو معيار من نوع آخر قد يقترب من المعيار الأخلاقى أو يشبهه من حيث نسبيته ولكنه لن يقترب أبدا من المعيار المنطقى لأن هذا المعيار الأخير مطلق وغير نسبى .

نقد هذه الطريقة

يتضح لنا مما سبق أن اتباع هذا الأسلوب العكسى فى التربية الجمالية — وهو الذى تشير به طريقة الإسقاط التدريجى لكل ما هو قبيح — لن يحقق الهدف المنشود من هذه التربية لأنه أسلوب جدلى معقد وشاق وغير عملى،

ولا أحسب أن الطفل يستطيع أن يطبقه بمفرده وبدون مساعدة من أحد، بل أننا نستطيع أن نرد على أصحاب هذه الطريقة بقولنا: كيف نستطيع إسقاط ما هو قبيح — بدون إرشاد من أحد — إذا لم نكن نعرف بالعقل ومقدما ما هى سمات القبح؟ إن هذا الأمر لن يتضح لنا إلا بالقياس إلى ما هو جميل، فكأنك يجب أن تبدأ بما هو جميل أولا ثم تستبعد باستمرار ما يباينه حتى تصل إلى فهم حقيقة الجمال.

ومما لا شك فيه أنه لا يمكن تحقيق نجاح كبير فى مجال التربية الجمالية باستخدامنا لهذه الطريقة الصعبة، فضلا عن أنها توقعنا فيما تشبه «الدور» المنطقى حيث يترتب إدراكنا لما هو قبيح على إدراكنا لما هو جميل والعكس.

٢ — طريقة تكرار المثول أمام الموضوع

وتتلخص هذه الطريقة بأن نبدأ بالأشياء البسيطة التى اصطلح الناس — والأفراد العاديون منهم بصفة خاصة — على اعتبارها أشياء جميلة، وذلك فيما يشاهدونه من الصور والتماثيل وأعمدة القصور الفخمة والمساجد الأثرية والمعابد الدينية، وكذلك أيضاً فيما يشاهدون من أعمال الفنانين الخالدين الذين اتفق الجميع على التسليم لهم بالبراعة والتجويد الفنى.

والواقع أن تكرار مشاهدة الآثار الجميلة التى خلفها القدماء كالآشوريين

والفراعنة واليونان والرومان ، وكذلك الآثار الفنية فى عصر النهضة كالتى التى أنتجها روفائيل وميخائيل أنجلو ، هذه الآثار التى تكشف عن سمات الروعة والجلال والجمال لا بد أن تحدث أثرها فى احساس الفرد العادى وخياله فلا يملك إلا أن يسلم إزاءها بما لها من روعة وجمال ، وذلك دون أن تكون لديه أى تربية جمالية سابقة وهذا يصدق أيضا فيما يختص بالشعر والنثر ، فان القارىء يستطيع أن يلمس بنفسه سمات الجمال فى الإليـــاذة والأوذيسا وفى أشعار فرجيل والمتنبى والبحترى وأبى تمام إذا تكررت ممارسته لعملية القراءة الواعيه للشعر والنثر على وجه العموم . ومع هذا فهو لن يصل إلى مستوى التقدير الجمالى المتكامل إلا بعد معاناة تجارب كثيرة من النوع تتعدل معها بالتدريج أحكامه الجمالية ، ذلك أن مشاهدة الأعمال الفنية ودراستها وقراءتها وإحكام النظر فيها بعمق ، هذا كله يتدرج بالحس الجمالى شيئا فشيئا فى سلم النضوج حتى يكتمل نموه لدى الفرد ، فيصل إلى مستوى التذوق السوى للجمال والحكم عليه .

يتضح لنا إذن أن الممارسة المتكررة لعملية التذوق ، لها أثرها الكبير فى تربية الذوق الجمالى لدى الفرد . ولهذا كان من الضرورى أن نهيىء للطفل منذ نعومة أظفاره بيئة جمالية تتيح له أن يلمس بنفسه مظاهر الجمال فى مكوناتها فيكشف عنها بالتدريج مع تقدم الزمن . فمثلا يجب أن يحاط الطفل فى المنزل بأشياء تنطق بالجمال والبساطة من ناحية الشكل واللون والتنسيق ، وأن يتعود على سماع الموسيقى ومشاهدة لوحات الفن الجميل سواء على جدران المنزل أم فى المتاحف . وأن يخرج للنزهة فى الأماكن التى تكتسى فيها الطبيعة بالروعة والجمال ، بل أن يراعى فى اختيار ملابسه

ولعبه أن تكون على مستوى الذوق الجميل . ان هذه الامور من مستلزمات التربية الجمالية للطفل وهى التي تساعد على تنمية احساس بالجمال ، فيصبح قادراً فيما بعد على إصدار أحكام جمالية سوية تقوم على ادراك متكامل لمعنى الجمال .

* * *

الآن أشرنا إلى طريقتين من الطرق التي يمكن أن نتوصل بواسطتهما إلى تكوين أحكام جمالية ناضجة ، يبقى بعد هذا أن نعرف الطريق الذى سلكه الباحثون فى ميدان علم الجمال لكي يصلوا إلى أحكام جمالية بطريقة علمية .

٣ ـ الطريقة المقارنة

هذه الطريقة يطبق فيها الباحثون أسلوب المقارنة بين الآثار الجمالية والمنتجات الفنية على ضوء ما لديهم من مواقف جمالية أصولية ، فهم لجأون عن طريق المقارنة إلى عملية تصنيف منهجى للأعمال الفنية المعروضة ، فيلحقون كلا منها بمدرسة معينة أو بموقف معين ، ثم يخضعون أعمال المدرسة الواحدة لدراسة مستوعبة تبدأ باستعراض أساليب الصنعة (التكنولوجية) المتعارف عليها ، ثم هى تنتهى حتما إلى تكوين حكم ذاتى للباحث على ما عاينه من أعمال فنية ، ولكنه حكم تنتفى منه العفوية والعشوائية الغير مبنية على الدراسة والمقارنة

وكأن الباحث الجمالي يحاول استثارة جوانب العمل الفنى بما يسلطه عليه من أضواء النظريات الجمالية ، حتى يمكن له فى النهاية من أن يتواجد مع هذا العمل وأن يحيا معه تجربة جمالية شخصية .

ولكننا نلاحظ من ناحية أخرى أن اتباع هذه الطريقة النقدية لا يمكن أن يصل بنا إلى تذوق متكامل للجمال ، إلا إذا كان لدينا استعداد مسبق للتذوق نتيجة لخبرات جمالية متراكمة . ذلك أن هذه الطريقة تعتمد فى أساسها على أسلوب المقارنة المنطقية العلمية فحسب ، وهى لن تتيح لنا فرصة المشاركة الحيوية مع ما ينطوى عليه العمل الفنى من ثراء باطنى عريض.

وعلى هذا فاكتمال حاسة التذوق الجمالى أمر ضرورى بالنسبة للباحثين فى علم الجمال ولغيرهم من عامة المتذوقين على السواء ، وإلا أدى بنا أسلوب المقارنة إلى نتائج أشبه بنتائج العلوم الطبيعية . وهى أبعد ما تكون عن النتائج التى نتوخاها فى الدراسات الجمالية .

ونختم هذه المناقشة بالتأكيد على أن الحكم الجمالى إنما نتج فى الحقيقة عن الممارسة الفعلية للتذوق ، أى للتجربة الفردية البحتة التى لا يمكن تعميقها إلا إذا ضحينا بالسمات والفروق الفردية التى تؤلف فى مجموعها اللون الشخصى الفريد لأى حكم جمالى .

الفصل السادس

مدارس علم الجمال ومناهجه

١ ـ الخلافات المدرسية حول طبيعة الجمال :

إن الخلافات البارزة بين مدارس علم الجمال قد أدت إلى سوء فهم للمشكلة الجمالية ، وألقت ستاراً من الغموض حول مباحث هذا العلم وموضوعه ـ وقد يقال في الغالب إن موضوع علم الجمال «ودراسة الجمال وطبيعته» ، عندما يبدأ الباحث في الكشف عن المستوى الذي تفسر أو تقيس على اساسه هذه «الطبيعة» يأخذ الخلاف طريقه إلى الظهور ، ويحتدم الجدال بين الذاتيين والموضوعيين بين المثاليين والواقعيين إلى آخر المواقف التي سجلها تاريخ هذا العلم والتي سنشير إلى طرف منها في هذا الفصل ، وقد سبقت لنا إشارات مقتضبة إلى بعضها .

وحقيقة الأمر أن مؤلفات علم الجمال وإن كانت تفسح صفحاتها لمناقشات مختلف المدارس وآرائها سواء كانت واقعية أم مثالية ، كلاسيكية أم رومانطيقيه ، بدائيه أم بائدة ، إلا أن حقيقة الأمر أن هذا العلم يجب أن يسمو على أمثال هذه الخلافات المدرسية ويتجاوزها كما هو الحال في علم الإجتماع وعلم التاريخ .

ولهذا فاننا سنحاول ما وسعنا الجهد أن نستبقي من آراء المدارس ما يتضمن موقفاً إيجابيا ونهمل ما عدا ذلك من آراء .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن تعارض الواقعية مع المثالية في مجال

التطور الفنى لا يمثل فى الحقيقة سوى تتابع عصرين من عصور الفن

٢ — الجمال الطبيعى والجمال الفنى

لنبحث أولا عن حقيقة « الجمال » الذى يدرسه هذا العلم . فهل هو « الجمال » فى الطبيعة أم الجمال فى الفن ؟

إن الكثيرين يخلطون بين هذين النوعين من الجمال ، والواقع أن الشىء الطبيعى قد يبدو قبيحاً مثل صحراء جرداء أو هضبة صخرية قاحلة ، فتتناوله يد الفنان الماهر لتجعل منه صورة رائعة جميلة والعكس صحيح وعلى أى حال فان فريقاً من الجماليين يعتبرون الطبيعة مجلى الابداع الإلهى ولهذا فهى تخرج عن دائرة الدراسة الجمالية .

أما الجمال الفنى فهو يقوم على الصنعة والمهارة الفنية ويظهر من ابداع الفنان وجهده الخلاق . وقد يتداخل الجمال الطبيعى مع الجمال الفنى ولكنهما لا يتطابقان ، ومن أمثلة تداخلهما ما يرسمه الفنانون من لوحات للمناظر الطبيعية الجميلة وما يعبر به الشاعر أو الكاتب عن مجالى الطبيعة وسحرها . ومعنى هذا أن الحكم على الطبيعة بالجمال أو بالقبح لا بد أن يمر خلال الموقف الإنسانى منها ويفرق كانت بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى ، فيرى أن الأول شىء جميل ، أما الثانى فهو عمل جميل ، على أن الطبيعة تنطوى على العناصر الأوليه التى يستخدمها الفنان فى عمله الفنى ، ولكنها لا تحجب أصالة الفنان وتلقائيته الخصبة المبدعة ، فالجمالى إذن هو ما يستثير أعجابنا ويشعرنا باللذة فى أى عمل فنى .

ومن ثم فعلم الجمال لا يتخذ من الجمال الطبيعى موضوعاً له إلا حينما

يكون هذا الجمال معروضاً من خلال فن من الفنون الجميلة . وبحسب مقاييس هذا الفن كما لو كانت هذه المقاييس حالة فى الأشياء . وعلى هذا فالموضوع الحقيقى المباشر لعلم الجمال هى القيم الايجابية أوالسلبية أي نواحى الجمال والقبح فى العمـــل الفنى وليس فى الطبيعة . والفن بالمعنى الواسع للكلمه هو تحليل أو تعديل الإنسان للمواد الطبيعية . أو هو الإنسان مضافا إلى الطبيعة , كما يقول (بيكون) وبهذا المعنى الواسع نجد أن الفن يتضمن سائر الفنون التطبيقية المعروفة كالنجارة والطب والهندسة ، ولـكن هذه الفنون تختلف عن الفنون الجميلة كالموسيقى والأدب والتصوير والنحت والرقص والغناء الخ .

فالفنون التطبيقية حرف أو مهن لا تدخل فى دائرة علم الجمال إلا إذا تميز أداؤها بمسحة جمالية كما سبق أن ذكرنا ، أما الفنون الجميلة فهى تتطلب نشاطاً حرا وخلقاً وأبداعا وخيالا خصباً ولا تستهدف أى غاية نفعية وتتضمن دلالات رمزية قد تكون مقصودة أو غير مقصودة ، وعلى هذا فان العمل الفني الجميل يكون موضوع حدس خلاق يعبر عن صميم حياتنا الوجدانية والحسية والعاطفية فى مراحلها المختلفة .

وإذن فالموضوع الأساسى لعلم الجمال هو دراسة الجمال فى أعمال الفن الجميل فكما أن المنطق تأمل فلسفى حول قواعد الحق ، والأخلاق تأمل فلسفى حول السلوك الفردى والإجتماعى . فكذلك نجد أن علم الجمال يجب يكون تأملا فلسفياً حول الجمال فى الفن ، وحول النقد وتاريخ الفن وهما الدارستان اللتان مهدتا السبيل أمام هذا العلم الجديد .

والآن وبعد أن تبين لنا أن « الجمال » فى الفن هو مدار

البحث فى علم الجمال ، يتعين أن نناقش أراء المدارس حـــول طبيعة الجمال وماهيته ..

١ ـ الموقف الموضوعي :

أصحاب هذا الموقف يرون أن الجمال صفة حالة فى الشيء الجميل تلازمه وتقوم فيه وتنبث فى أرجائه بقطع النظر عن وجود عقل يقوم بادراك هذه الصفة أو تذوقها . وإذن فللجمال عند أتباع هذه المدرسة وجود موضوعى وله صفات أو خصائص موضوعية مستقلة عن الذهن الذى يدركها ، بل هى تأتى من الخارج وتفرض نفسها على ذهن المتأمل ، بحيث لا يستطيع تعديلها ، ولهذا وحسب وجهة نظر هذه المدرسة ـ فان الناس جميعاً يتفقون فى تذوق الشيء الجميل والاستمتاع به فى كل زمان ومكان .. وقد كان أفلاطون على رأس من ينادون بموضوعية الأحكام الجمالية حيث نجده يجعل للجمال مثالا بالذات . والمثل عند أفلاطون هى أسس الموجودات وهى أصول الأحكام وهى الحقائق المثالية أى هى التى تقـــوم على أساسها الموضوعية فى عالم الحس ، إن كان ثمة ما يسمح بقيام الموضوعية فى هذا العالم فى مذهب كمذهب أفلاطون ، وإذن فهذه المدرسة ـ ومن شخصياتها المحدثة « ريتشارد برايس » — هذه المدرسه توحد بين الحق والجمال وتضع معايير للجمال تشبه معايير الحق ، أى أنه يمكن أن نقول عن الشيء الجميل على هذا الأساس إنه صواب والشيء القبيح إنه خطأ .

وإذا حللنا هذا الموقف وجدنا أنه يرجع إلى النظرة اليونانية القديمة القائلة بتطابق القيم الثلاث على أساس فكرة الكمال . فلما كان الحق يعد كمالا

فى ذاته أى أنه أكتمال الصواب . وكان الخير كالا أيضاً والجمال كالا أى تحقق الإنسجام التام فى الشىء الموجود ، فان الحق يكون خيراً لأن كلا الاثنين كامل ويتصل بأسباب الكمال ، وكذلك فالحق جميل لأن الجمال تمام الانسجام فهو كمال للموجود وإذن فالحق جمال وخير ، وكذلك الخير حق وجمال وبالتالى يصبح الجمال حقاً وخيراً .

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفهم السبب فى قيام هذه النظـــرة اليونانية الأصلية للجمال ، على أعتبار انه يخضع لحكمنا بالصواب أو بالخطأ كما هو الحال فى نظرتنا إلى الحق وفى تقويمنا له :

ولما كانت الفنون محاكاة وتقليداً للطبيعة عند هذه المدرسة وعند زعيمها أفلاطون بالذات أى أنها تستمد صحتها من صحة الطبيعة ؛ لذلك فان أفلاطون كان يرى أن الفن لا يرقى إلى مستوى الطبيعة ، إذ الأصل أفضل من صورته فالطبيعة الحسية التى يصورها الفنان تكون أفضل من تصوير الفنان لهـا .

وكذلك فان الطبيعة الحسية ، لما كانت تشارك فى طبيعة مثالية أعلى منها فالطبيعة المثالية تكون أكثر جمالا من هذه الطبيعة الحسية التى يقلدها الفنان ولما كان هذا حال الفن وحقيقة أصله ، لهذا نرى أفلاطون يستغنى عن الفنون وأصحابها ويقول : ما حاجتنا إلى الصور المحسوسة المنسوخة التى يقلد فيها الفنان الطبيعة وعندنا أصلها ؟ وفى إحدى نصوص الجمهورية نجد أفلاطون يحمل على الفنانين ويقول : إنه يجب أن نضع الغار فوق رؤوسهم وأن نشيعهم خارج المدينة لأنهم يبذرون بذور الشر والأخلاق الفاسدة بما من رذيلة ويعرضونه على أنه خير وهنا ، نجد أفلاطون يتصور أن شعراء

وفنانى عصره يقدمون فكرة الفن للفن على فكرة الفن المستند إلى مبادىء الأخلاق ، ولما كان أفلاطون ينشد لأفراد المدينة تمام الفضيلة لهذا فقد تخوف على مدينته من أمثال هؤلاء الفنانين الذين يجدون الرذيلة ، ويسلطون الأضواء الفنية عليها ، الأمر الذى يحببها إلى الناس فيندفعون فى طريق الغواية والشر .

ولا نريد هنا أن نعيد ما سبق أن ذكرنا فيها أن الحكم الجمالي ليس كالحكم المنطقى وأنه لا يتسم بالموضوعية لأنه يتعلق بعدة عناصر متفاعلة هى : الفنان بما لديه من حياة ومشاعر عميقة وذكريات طويلة ، والأثر الفنى الذى ينتجه ، وما ينتج عن التفاعل بين الأثر والفنان قبل أن ينتجه من حدس للصورة الجمالية ، ثم يأتى دور المتذوق الذى يصدر الحكم الجمالى فى النهاية ، وهذا المتذوق يتدخل فى هذا التفاعل فيصبح تفاعلا ثلاثياً أى ذا أطراف ثلاثة ويكون على المتذوق أن يقتنص الصور الفنية موضوع حدس الفنان وذلك بأن يمسك بها خلال هذا التفاعل الفنى الذى أشرنا إليه . فالمتذوق إذن لا يقف كالصفحة البيضاء ويترك للموضوع الخارجى أن يطبع نفسه عليها ، فيصدر هو حكمه على هذا الموضوع نتيجة لهذا الإنطباع الآلى الذى لا يتدخل بشخصه فى تقويمه ، وكأنه يتناول بالحل مشكلة رياضية أو كأنى به يصور بعقله منظراً فوتوغرافيا . وإذا كان الأمر كذلك فإن الأحكام الجمالية ستصدق فى كل زمان ومكان وعند كل شعب وجنس . ولكن يكون ثمة أختلاف أبداً بين هذه الأحكام بالنسبة لأثر فنى واحد رغم تباين العادات والتقاليد وأختلاف طرق التربية والوراثة والبيئة . وبهذا يصبح لدينا منطق جديد للحس يشبه منطق الأحكام الاستدلالية ويكون

الحكم الجمالى كالحكم المنطقى تماماً ، وهذا أبعد ما يكون عن ميدان الجمال وإدراكه فليس الجمال محاكاة للطبيعة كما قال أفلاطون ، وهو ليس حقيقة موضوعية منفصلة عن قوانا الادراكية والشعورية ولكنه ينبع من نفس الفنان ويتلقاه المتذوق فيصدر حكمه عليه .

هذا هو الموقف الموضوعى فيما يختص بطبيعة الجمال .

ب — الموقف الذاتى :

لقد نشأ هذا الموقف للرد على هذا التطرف الشديد فى تصوير الجمال وتقويمه . فاذا كان الموقف الموضوعى قد أعتبر الجمال صفة عينية حالة فى الشىء الجميل ، فان أصحاب الموقف الذاتى قد أعتبروا الجمال معنى عقلياً فحسب وليس صفة فى الشىء تقوم بمعزل عن إدراكنا لها . ونجد على رأس ممثلى هذا الاتجاه الذاتى فى فهم الجمال « تولستوي » وهو يرى أن قيمة الأثر الفنى الحقيقية ترجع إلى تأثيره أولا وأخيرا فيمن يدركونه ، فجمال الأثر الفنى يقوم إذن على أساس تقدير الناس له ، ومن ثمة فان قيمة الأثر الفنى تزداد بازدياد عدد المعجبين به والمتذوقين له ، لأن الجمال فى حقيقة أمره ليس ظاهرة موضوعية بل هو مرهون بالتأثير الذى يحدثه فى نفوس مشاهديه ويتعلق بشخصية الفرد ومستواه الثقافى والحضارى ، وهو ليس عاماً مطلقا لا يتقيد بزمان أو مكان .

جـ — الموقف الموضوعى - الذاتى :

ولكن بعض الكتاب قد خفف من هذه الذاتية المتطرفة ، ورأى أن الجمال هو علاقة بين الشىء الجميل والعقل الذى يدركه ، وقد رأينا نحن فيما

أوردناه سابقا أن الحكم الجمالي يتطلب تدخلا من الذات بمشاعرنا وعواطفنا في عملية تامة كاملة تسبغ فيها ذاتيتها على الاثر الجميل فتفاعل معه وتتأثر به كما يتأثر الحكم على الشيء بكل ما تنفعل به الذات المتذوقة فيكون الحكم الجمالي ذاتيا وموضوعيا في نفس الوقت . وأساس هذه الموضوعية هو أن هنالك موضوعا ماثلا أمام إدراكنا لا نستطيع تجاهله . ولهذا الموضوع مظهره وألوانه وشكله وزواياه ، فاذا كان رسما فان الاضواء تتلاءم فيه مع الزوايا ومع مكوناته ، وكذلك تتأثر الالوان بهذه الاضواء وتناسقها . وفي القصيدة نجد كلاما موزونا وفكرة مصورة ، أي نحن نجد في الموضوع وحدة أو شكلا يظهر أمامنا وينعكس على نفوسنا فيجد صدى فيها ويتفاعل هذا الصدى مع أنفسنا فيكون الرجع هو الحكم الجمالي . فكأن الحكم الجمالي — إذا أردنا أن نشبهه تشبيها كوتكوزتيا مشخصا نوع من رجع الصوت المتجه إلى شوكة رنانة هي النفس في يكون اهتزازها هو شعورها بالجمال .

٣ — أخلاقية الجمال :

مضمون هذه المشكلة هي التساؤل عما إذا كان يجب أن يرتبط الجمال بقواعد الأخلاق .. أو أن كلا منها منفصل عن الآخر له أصوله وقواعده ؟

ذكرنا فيما سبق أن فلاسفة اليونان كانوا يربطون بين الحق والخير والجمال ونخص منهم بالذكر « أفلاطون » وكذلك الرواقيين . فالرواقية أيضا كانت ترى أن الشيء الجميل وهو الخير الكامل في نظر علم الأخلاق

ونجد أن « هربارت » فى العصر الحديث : وهو مؤسس علم الجمال ، يوحد بين الخيرية والجمال . ويجعل علم الاخلاق فرعا من فروع علم الجمال . فالذوق ليس مقولة أخلاقية فحسب فى نظره ، بل هو وحده الكفيل بالتعبير عن القيم الاخلاقية وهو المحك الاول والأخير فى تقويمها ونجد أن الجمال قد أقترن بالشعور الخلقى عند القائلين بالحاسة الخلقية وعلى رأسهم شافستبرى الذى ربط بين الخير والجمال ورأى أن جوهر الاخلاقية قائم فى الإنسجام بين وجدان الفرد ومطالب المجتمع أى فى جمال التناسب والتناسق بين وجدانات الافراد بعضها مع البعض فى علاقاتهم الإجتماعية . مع أستبعاد سائر الميول الشاذة غير الطبيعية التى لا تستهدف غاية معينة وبمعنى آخر فان « شافتسبرى » يرى أن الجمال فى حقيقة أمره ضرب من الهارمونى أى الإنسجام ويهاجم هو وأصحابه فكرة الفضيلة التى ينطوى عليها الدين والتى تقوم على أساس الثواب والعقاب ويرون أن جمال الفضيلة فى ذاتها يكفى لحث الانسان على فعل الخير . ذلك أن القانون الخلقى يعتبر وحده بدون الدين مصدرا للاخلاق الفاضلة هذه الاخلاق التى لا تقوم فى نظره على الطمع فى الجنة أو الخوف من النار بل يجب أن تقوم على حب الفضيلة لذاتها أو لجمالها . والنفس بطبيعتها تهفو إلى الجمال ، وتنفر من القبح .

ولكن هذا الاتجاه عند أصحاب هذه المدرسة ليس يعنى أن الفن يجب أن يكون خادما للأخلاق أو أن نتخذ من الفن أداة للوعظ والارشاد الاخلاقى إذ أن هذا الاسلوب الوعظى قد ثبت عدم جدارته ، فليس من الحكمة أن نخضع الفن لمقاييس الاخلاق فنحول بين الفنانين والتعبير عما

ينفعلون به من صور قد يكون بعضها مناف للأخلاق كأجزاء جسم المرأة العارية مثلاً، ولكن هذا الموقف أيضاً الذى يربط بين الأخلاق والجمال، إذا كان لا يستهدف إخضاع الجمال أو الفن للأخلاق ، ويرى أنهما ينبعان من معين واحد فانه على الرغم من هذا لا يسمح للفنان بالإنطلاق بلا حدود فى تصوراته الفنية التى قد تبدو منافية للأخلاق . وسيفسر أصحاب هذا الرأى موقفهم هذا بأن الفنان نفسه سيشمئز نقبح الصور التى تنافى الأخلاق وقد تكون هذه مبالغة غير صحيحة .

وإذن فسيمضى بنا هذا الموقف إلى مذهب آخر ينادى أصحابه بأن الفن للفن ويرفضون بشدة أن تخضع الفن لقواعد الأخلاق أو الدين . وقد عرف هذا المذهب أولاً باسم « مذهب الطبيعيين » قد جاء كرد فعل معاكس للرأى الذى يربط بين الخير والجمال . أنشأ هذا المذهب « بلزاك » وتبعه « أميل زولا » وكان من المشايعين له الشاعر الفرنسى الداعر « بودلير » ومن أتباع مذهب الفن أيضا « تولستوى » كما سبق أن ذكرنا .

وكان إميل زولاً من أتباع هذا الرأى أيضا ومن أفراد المدرسة الطبيعية ، وقد أراد أن يطبق القيمة الجمالية فى ميدان الفن بمعزل عن الخير محاولا أن يستعمل المنهج التجريبى المستخدم فى العلوم الطبيعية ، ذلك المنهج الذى دعا إليه « كلود برنارد » فى عصر « إميل زولا » وغايته من ذلك أن يكون الأدب صورة للواقع أى يتقابل الجمال مع الحق ، وأن يبتعد الإثنان عما يسمى بالخير ، فاذا حدث واتجه الفنان إلى التعبير عن نزعات إنسانية عامة وتسامى فى هذا التعبير بحيث يتفق فى النهاية مع قواعد

الأخلاق ، فلا يفهم مع هذا أن الأخلاق تفرض قواعدها على الفنان أو أن تحت التزاما أخلاقيا فى مجال العمل الفنى . وأنسياقا مع هذه النظرية أغرق إميل زولا فى أسلوبه فى الأدب المكشوف فأخذ يصف بدقة حياة شخصياته معبراً عن نزعاته الداعرة ونزواتها الجنسية كما نرى ذلك ونلمسه فى قصة « نانا » تلك المومس التى تعرض إميل زولا لسرد حياتها بطريقته الواقعية المكشوفة وبأسلوب فى غاية الدقة كما لو كان يصف تجربة علمية أو ظاهرة طبيعية ، لأن رسالة الفنان فى نظر إميل زولا فيما — هى رسالة حق وجمال وليست رسالة وعظ ولهذا أيضا نجد إميل زولا ومن قبله « فيكتورهوجو » يدافعان عن الشاعر « بودلـــير » ذلك الذى فاق كل من كتبوا فى الأدب المكشوف بما ساقه فى ديوانه « أزهار الشر » من وصف جنسي لنزوات المرأة وحياتها الشهوانية وأجزاء جسمها وغير ذلك من مسائل قد يمنع الحياء من التحدث عنها ، وكان قضاء بودلير قد حكموا عليه بمصادرة ديوانه وأوقعوا به العقوبة . فقام « هيجو » يرمي هؤلاء القضاة بالجهل والتعصب وعدم تذوق الأدب وبأنهم قد خانوا حرية الفن . ويبدوا إذن أن الطبيعة الأصلية للفنان تتمرد على جميع صور الإلتزام التى لا تنبع من هذه الطبيعة ذاتها ، ولهذا مذهب الفن للفن هو المذهب الذي يستحسنه أهل الفن جميعاً ويستهوى مشاعرهم ويتفق تماماً مع النزعات الفنية الأصلية ، ورغم أنه قد يتعارض مع مطالب المجتمع وحاجات الدين وقيمة وقواعد السلوك الخلقى ولهذا فاننا نجد أنه كلما كان المجتمـــع واقعا تحت ضغط الرجعية وروح المحافظة ، كلما كان الفن مكبلا بالقيود ، وأبعد ما يكون عن فكرة الفن للفن والعكس صحيح .

مناهج علم الجمال

إذا كان من الممكن أن ندرس « التذوق » سيكلوجيا عن طريق مناهج مدارس علم النفس المختلفة ، فهل نستطيع أن نضع منهجاً جمالياً يدرس الجمالى فى علاقته مع الظواهر الجمالية ؟

الواقع أن أى علم يدرس الظواهر لا بد له من منهج للدراسة ، ومع هذا فقد رأى فريق من الجماليين استحالة قيام منهج محدد لدراسة الجمال ، وهؤلاء هم طائفة اللامنهجيين ، أصحاب النظرة الصوفية والنظرة التأثرية ؛ أما الجماليون المنهجيون فهم : التجريبيون والوضعيون أو التحليليون وأصحاب الموقف الوصفى والموقف المعيارى ثم الدجماطيقيون والنقديون وأخيراً أصحاب الموقف التكاملى .

أولا ـ الموقف اللامنهجى : ويمثله صوفية الجمال والتأثريون ،

١ ـ النظرة الصوفية

ويرى أصحاب هذا الموقف أن العقل عاجز عن إدراك الجمال ، ومن ثم فيجب استبعاد أى منهج يضعه فى هذا الميدان ، بل يجب أن نتجاوز العقل وأن ندرك الجمال عن طريق الوجد أو الجذب extase ، حيث يتكشف الجمال للذوق الصوفى كحقيقة لا معقولة فوق نطاق العقل ، وهذه الحقيقة المتعالية لا يدركها ـ كما يقول أفلوطين ـ غير « الموسيقى ، والمحب ، والفيلسوف » .

وقد بالغ بعض اللامنهجيين فى هذا الإتجاه مثل رسكن Ruskin الذى

يذهب إلى أن الفن – وهو ميدان الظاهرات الجمالية – نوع من العبادة أى أن الجمال لا يدرك بالعقل أو بالحس ، بل يكون موضوع عبادة أى شعور إيمانى مقدس .

أما برجسون فقد استبدل الجذب بالحدس Iuturticn وأشار إلى أن إدراك الجمال إنما يتم عن طريق الحدس ، وليس الحدس فى حقيقة أمره سوى معاصرة الموضوع والنفاذ إلى باطنة أى إدراك الديمومة الخلاقة إدراكا مباشراً ، فكأننا بالحدس نحيا الجمال ونشعر بديبيه فى نفوسنا ، ومن ثم فان أى محاولة لإستخدام العقل المنهجى فى تحليل الجمال تكون من نتيجتها تفتيت الجمال وموانه .

وعلى هذا فالجمال عند الحدسيين من صوفية وفلاسفة يتجاوز النظرة العلمية المنهجية ويعلو على نظرة رجل الشارع ، فهو ينبع من القلب لا من العقل من تجربة الشعور لا من تجربة المعمل ، ومن الإلهام لا من التأمل العقلى .

ب – النظرة التأثرية للجمال :

وكما أشار الحدسيون إلى استحالة « المنهج » فى علم الجمال فكذلك ذهب التأثريون إلى أن تذوق الجمال . لا يمكن أن يكون موضوعا للدراسة أى أن يكون علما . فنحن لا يمكن أن نتجاهل عنصر الإنفعال والقبول النفسى إزاء الجمال كما يقول أناتول فرانس ، ومن ثم — حسب رأيه — فانه يتعذر علينا الوصول إلى أى صيغة علمية فى مثل هذا الجمال . وحتى إن وجدت فانها تكون موضوع حدس غير عقلى ، ولهذا فانها

ستبدو قاصرة وغير كاملة من وجهة النظر العلمية .

وإذن فادراك الجمال أى التذوق الفنى ليس عملية علمية . فنحن ننفعل ونتأثر ونحس بالأبعاد الوجدانية للأثر الجميل ، ولكننا نعجز عن فهمه عقلياً .

فكل ما تدعو إليه هذه المدرسة إذن فهو أن نمضى قدما فى طريق التذوق الجمالى فنحس بالجمال ونغتبط به دون أن نحاول دراسته ولكن هذه النظرة التأثرية تكاد تكون سلبية محضة ، فالحياة مثلا ليست أقل غموضاً من الفن الجميل ومع ذلك فنحن — لكى يتيسر لنا فهم عملية الهضم لا نقنع فقط بمتابعة هذه العملية فى استمرارها ، بل نتدخل منهجياً لتحليل خطواتها لكى نعرف قوانين الهضم وقواعد سيره .

وعلى هذا فالمدرسة التأثرية تخطىء حينما تظن أنه يكفى أن نستمتع بالجمال فحسب دون أى محاولة من جانبنا لدراسته .

ثانيا — الموقف المنهجى :

أما دعاة الموقف فى ميدان الدراسات الجمالية فمنهم : —

١ — التجريبيون : أصحاب علم الجمال التجريبى[1] .

تدرس هذه المدرسة دور « التجربه » فى علم الجمال ، وقد حاول « فخنر » — أحد دعاتها — أن يقيس شدة الإحساس ذات الطابع الذاتى

---

(١) راجع :
Ch, Lalo, L'esthétique experimentale contemporaine p. 82-115.

الكيفى عن طريق قياس منبهاتها الموضوعية الكمية ، فوضع منهجاً يقيس به لذة الشعور بالجمال . وهى لذه داخلية وشخصية بحته . ويقوم هذا المنهج على دراسة الأشياء التى تحدث اللذة فى نفوسنا ، والتى تكون السمة الجمالية فيها خاضعة للقياس ، وهو يسمى هذا المنهج بمنهج « علم الجمال الاسفل » أو « علم الجمال التجزيبى » الذى يعارض « علم الجمال الأعلى » أو « علم الجمال الميتافيزيقى » الأولى القياسى ، كما كان عند القدماء . وينتهى فخنر بالكشف عن عما يسميه « بالقطاع الذهبى » الذى يمثل فى نظره خصيلة الكم الاعجابى لأذواق المشاهدين .

وهو ينصح — اذا أردنا الوصول إلى قوانين عامة فى هذا العلم — بضرورة تبسيط التجربة حتى لا يتدخل فيها الإضطراب والغموض كنتيجة للتعقيد الملاحظ فى موضوعات الفن .

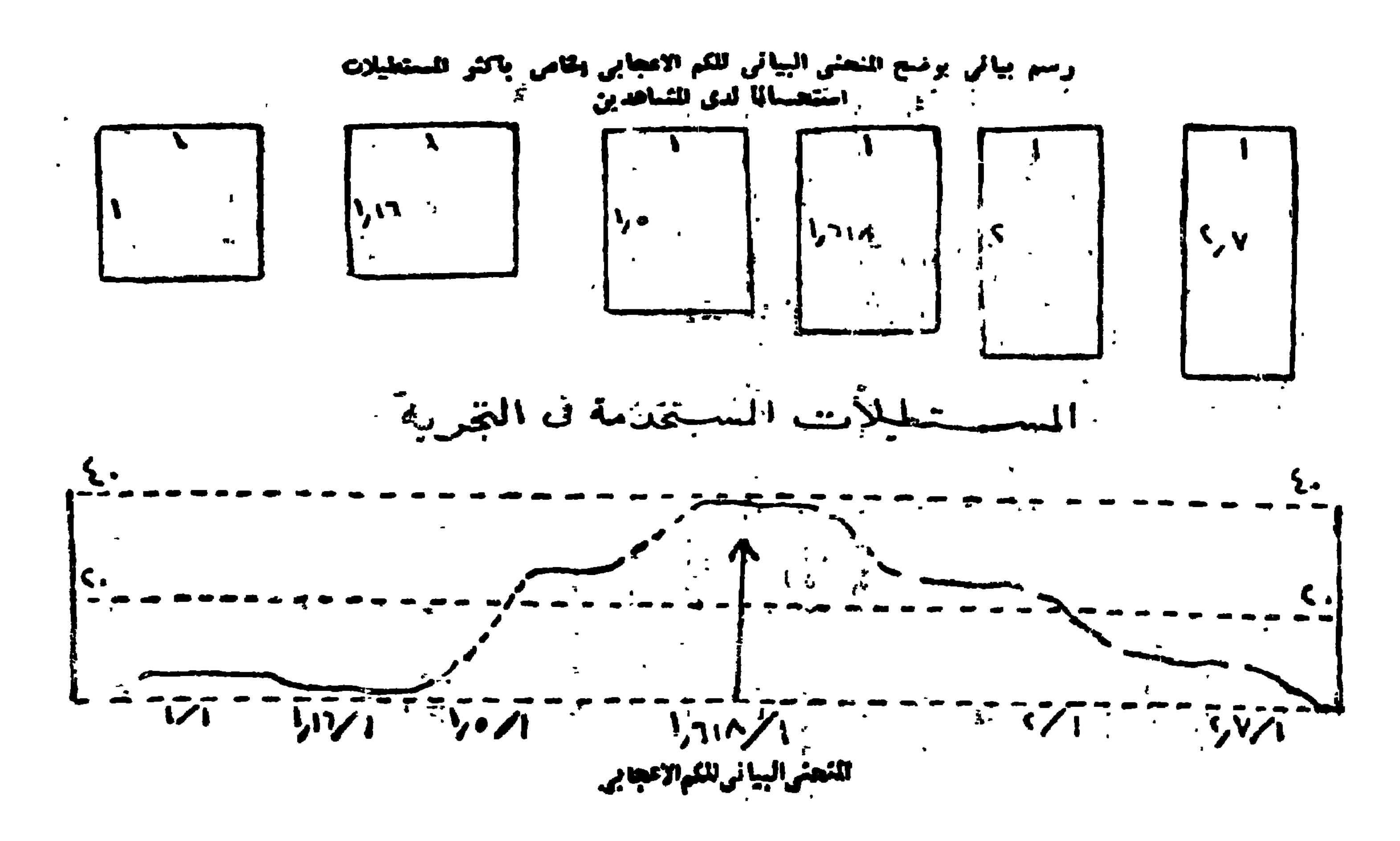
ويجب أن تتضمن التجربة أكبر عدد ممكن من الحالات الوسطى حتى يمكن استبعاد الخصائص الشخصية البحتة للأذواق الإستثنائية الشاذة التى قد تعوق استخلاص العلاقات الضرورية المشتقة من طبيعة الأشياء . وسنرى أن إحصاء النتائج الكلية سيكشف لنا عن طراز متوسط أو عادى للذوق مع انحرافات عادفة للتعبيرات Variaticns .

ويتساءل فخنر لماذا تبدو لنا أبعاد نافذة ما مستطيلة الشكل مثلا أكثر ملائمة لنا واستحساناً عندنا من نافذة أخرى ليست لها نفس الأبعاد ، وذلك بعد استبعاد سائر العناصر الأخرى المصاحبة لكل من النافذتين ، كالزجاج وواجهة المنزل والألوان وغير ذلك ؟

وإذا كررنا النظر إلى عدة نوافذ مستطيلة مختلفة الأبعاد فإننا نصل بعد إحصاء النتائج إلى أن فريقا من الناس يستحسنون النوافذ المستطيلة التى تكاد تقترب من الشكل المربع ، والآخرون يستحسنون ما كان الإرتفاع فيها ضعف العرض ، وهكذا يختلف استحسان الأفراد بصدد أبعاد هذه النوافذ المستطيلة ولكن غالبية المشاهدين سيستحسنون من بين مجموعة الأشكال المستطيلة لهذه النوافذ شكلا مستطيلا بعينه له أبعاد معينة ، ويسمى فخنر النسبة بين الطول والعرض فى هذا المستطيل الذى حاز إعجاب الغالبية بالقطاع الذهبى Section d'or وهو الذى يشير إلى أكبر قسط من الجمال الأثر الفنى .

وفيما يلى توضيح هذه التجربة بالرسم البيانى :

رسم بياني يوضح المنحنى البياني للكم الاعجابي وخاص باكثر المستطيلات
استحساناً لدى الشاهدين



المستطيلات المستخدمة في التجربة

المنحنى البياني للكم الاعجابي

ونلاحظ من ناحية أخرى أن منهج فخنر التجريبي لم يحرز تقدماً ملحوظاً في ميدان القياس الجمالي وذلك لأنه اكتفى باختيار موضوعاته من بين الأشكال الهندسية المختلفة ، وهذا سيؤدي بعلم الجمال إلى أن يصبح علماً تحليلياً يجزء الموضوع الجمالي إلى أجزاء ويحكم على كل جزء منها على حدة. فنحن حينما حكمنا على النافذة بالجمال أو بالقبح من ناحية أبعادها فقط نكون قد اغفلنا فيها نواح كثيرة أخرى مصاحبة للشكل . وقد تتداخل هذه العوامل الأخرى مع الشكل في تقديرنا لجمال النافذة والواقع أن الموضوع الجمالي ليس بهذه البساطة التي يراه عليها فخنر ، فهو موضوع معقد ، لا يمكن أن نحكم على أجزائه كل على حدة ، ذلك أن اجتماع الأجزاء في الموضوع تخلع عليه سمات جديدة تختلف عن مجموع سمات هذه الأجزاء في حالة إنفصالها . فكأن الأثر الجمالي يتألف من مجموعة ألحان لكل لحن منها على حدة قيمة محدودة ، ولكن هذا اللحن المنفرد عندما يرتبط في علاقات منسجمة مع الألحان الأخرى تكون للمجموع قيمة أخرى متمايزة تعبر عن هذا التركيب الاعلى الجديد .

وإذن فخنر قد أغفل في منهجه التركيب الأعلى لمجموعة الألحان ووجه نظره إلى كل لحن على حدة ، مع أن سمة الجمال تتعلق بالألحان المؤتلفة لا المتفرقة . ومن هنا فان الموضوع الجمالي يكون له تركيب فوق Supra- structure يعلو على تركيبه العادي (١) .

---

(١) راجع لالو Ch, Lalo, Notions d'Esthetique. p. 17

" Toute oeuvre d'art est un jeu de conbinaisons du type -

ويتدخل علم النفس لدراسة أثر العامل النفسي في تكوين هذا التركيب الذوقي للموضوع الجمالي ، كما يتدخل علم الاجتماع لدراسة مدى فاعلية المجتمع في تكوين هذا التركيب الأعلى .

وقد استغل البعض هذا الاتجاه التجريبي في ميدان الدراسات الجمالية لوضع أسس مادية أو مقاييس كمية للظاهرات الجمالية بصفة عامة ، بل لقد أخضع هؤلاء مظاهر الجمال في الطبيعة وفي الكائنات الحية لهذه المقاييس مع أن معظم الجماليين — ومنهم فخنر — يرون أن الأعمال الفنية وحدها هي موضوع الدراسة الجمالية ...

ومن المحاولات الغربية التي استخدمت المنهج التجريبي بطريقة مضللة قيام بعض المشتغلين بالفن وبالمسائل العامة بترتيب مسابقات لجمال الأجسام ووضع شروط استقرائية للتحكم في هذه المباريات ، وقد لاحظ المحكمون في هذه المباريات أن تلك المقاييس المادية تعجز عن اختيار الأجمل أو الأكمل ، فلم تعد المقاييس المثلى للطول والعرض والصدر والأطراف والعنق واستدارة الثدى والعجز وطول الساق ومحيط الخصر وطول الجمجمة والوزن وشكل الشعر ولون العينين ولون البشرة . . . إلى آخره ، لم تعد هذه المقاييس وحدها كافية لإصدار الحكم النهائي بهذا الصدد ، ومن ثم فقد رأوا أن ثمت عنصراً هاماً أغفلوه وهو ما يثير الإغراء والفتنة في النفس.

- polyphonique, ou un contrepoint de structures mentales et techniques. d'ou resulte la structure de structures, ou suprastructure, qui est le tout l'oeuvre. qu'elle soit musicale , plastique ou litteraire .

فقد تكتمل هذه المقاييس فى شخصية فتاة ما ، ومع هذا تكون كالتمثال الجامد أى يكون أمرها كأمر تمثال نحته فنان محتذيا هذه الصفات والمقاييس الجمالية المثلى ، ولكن هذا التمثال تنقصه الحياة . وإذن فلن تكون له قيمة إذن قورن بالنموذج الحى .

وهكذا فإن المقاييس نفسها لا يمكن أن يستعاض بهـــا عن استكمالة واستيطان النفس التى تكمن وراء هذه المقاييس ، فللنفس جمالها ، كما أن للحس جماله . وللنفس بهجتها وفتنتها كما أن للحس إغراءه . ولهذا فقد اقتنع المحكمون فى مباريات الجمال بضرورة إضافة نسبة معينة من الدرجات لما يسمى بالفتنة النفسية أو جمال وبهاء الروح . ولسنا نبالغ عندما نقول إن جمال النفس الروحى أعلى قدراً من صنوف الجمال والفتنة والإغراء الحسى بل نستطيع القول إن الطرفين متعادلان فى تأثير كل منهما على جمال الشخصية وقوة تأثير هذا الجمال فى الآخرين .

وإذن ينتج من هذا أن أى محاولة لإقامة الحكم الجمالى على أساس من المقاييس المادية إنما تعتبر محاولة غير مثمرة ولن يكتب لها النجاح .

ب — أما المنهج الوضعى أو التحليلى فى دراسة الجمال فهو الذى يحاول أصحابه الكشف عن القواعد والمبادىء التى ينبغى أن يترسمها الفنـــان فى إنتاجه والناقد الفنى فى نقده . والمتذوق فى تذوقه . وذلك فى حدود دور كل منهم حتى نعرف الظروف المختلفة المصاحبة لعملية الالهام ثم تدرس طريقة تأثير هذه الآثار الفنية فى المجتمـــع . فمجال البحث هنا هو عقل الفنان ونفسيته لمعرفة الظروف التى تؤثر فى إبداعه والأذواق التى تميز عصره .

وإذن فلدينا خطوتان . الخطوة الأولى : نجدها فى علم الجمال التحليلى وهى التى نحاول فيها أن نكشف عن القواعد والمقاييس الجمالية . والخطوة الثانية نجدها فى علم الجمال المعيارى وهى التى نحاول أن نطبق فيها هذه المقاييس بأن نجعلها أساسا لأحكامنا الجمالية .

ولكن كيف نصل الى هذه القواعد والمقاييس ؟ .

كلنا نعرف أن الجمال إما أن يتعلق بأثر أى بفعل أو بعاطفة أو بعمل عقلى . ولا تخرج صفة الجمال عن هذه الأشياء . ونعرف أيضا أن مقاييس الجمال وضعت لتقيس أدنى شعور بالجمال وهو الشعور باللذة على ما يقول به البعض فالشعور باللذة الحسية قد تصحبه نشوة جمالية وعلى هذا فعند القائلين بذلك نجد الإحساس باللذة وبالألم أول صور الإحساس الجمالى . ولكننا لا نتفق مع القائلين بهذا الرأى ذلك لأن إدراك الجمال لا يقوم على احساس باللذة أو بالألم بل يقوم على حدس خالص للصور موضوع عمل الفنان . أما اللذة فانها قد تحدث كأثر حسى لاحق لشعورنا بالجمال . ولكن الخطوة الأولى فى تذوق الجمال والحكم عليه ـ وهى الحد الأدنى للشعور الجمالى ـ تتمثل فى الشعور بالراحة التى تعترى النفس حينما تشعر بأن ثمة انسجاما أو تنسيقا فى موضع ما . ثم تأتى مرحلة ثانية وهى التى نحكم فيها على الشىء بأنه جميل وهذه مرحلة متوسطة فى تطور شعورنا بالجمال والحكم عليه . وتأتى بعدها مرحلة يتضح فيها أن هذا الشيء أجمل من الآخر ، ثم تأتى مرحلة رابعة نحكم فيها بأن هذا الشىء رائع أى أن جماله قد فاق كل الحدود ، هذه الروعة تثير فينا نوعا من الهزة العميقة بحيث نتشى فى أعماق نفوسنا ونشعر بالبهجة والمرح والغبطة والانطلاق إلى

تذوقنا لمثل هذا الأثر الرائع . فالروعة فى الجمال ترتبط بأعماق نفسية للتذوق وتدفع به إلى موجة عارمة من الانفعال تكون أساساً لتقويمه لهذا الشيء وحكمه عليه بأنه بلغ حد الروعة . أما إذا كان الشيء موضوع الحكم رائعاً ومتصلا بأسباب الأزلية والخلود أى أنه يفوق الحدود المتصورة للعظمة والبهاء بحيث نشعر أمامه بالضخامة والسيطرة ومن ثمة نوليه تقديساً وإجلالا فاننا لا نحكم عليه بالروعة فحسب بل نحكم عليه بالجلال إلى جوار الروعة (١)

---

(١) يورد شارل لالو — عالم الجمال النفسي — جدولا للمقولات الجمالية البحتة ، ويحصرها فى تسع مقولات من حيث نسبتها إلى قوانا الرئيسية الثلاث : العقل ، والارادة . والحساسية أما العقل فان نشاطه الجمالي ينصب على ادراك العلاقات الكامنة بين موضوعات الاحساس وأما الادارة فانها قد تتجه إلى نشاط حر . أو قد تخضع لتحكم القدر . وأخيرا الحساسية الجمالية وهى تأثر ملائم يبعث على الرضى ويزيد من حيوية الفرد والجماعة ، وتختلف مواقف هذه القوى الثلاث بالنسبة لظاهرة التناسق أو الانسجام harmonie التى هى محك الحكم الجمالي والانسجام أما أن يكون متحققاً possédée أو يكون مطلوباً cherchée أو يكون مفقوداً perçue :

فاذا كان الانسجام المتحقق موضوعا للعقل فان مقولة الجمال تكون فى هذه الحالة لفظ « جميل » beau ، وأما إذا كان مطلوباً وموضوعا للعقل أيضا فالمقولة هى « سام » Sublime وأخيرا اذا كان مفقودا فالمقولة (روحى) Spirituel .

=

هذه هى صورة من صور التقويم الجمالى وتليها صورة من صور التقويم فى ناحية القبح ولسنا بصدد الكلام عن هذه الناحية .

= وأما إذا كان الانسجام موضوعاً للنشاط الارادى ايجابا أم سلبا فان فان المقولات تترتب على النحو السابق فيكون لدينا « جليل » أو فخم « تراجيدى » . « كوميدى » . وأخيرا فان الانسجام موضوع الحساسية ثلاث مقولات هى « لطيف أو رشيق » . « درامى » . « ساخر »

ويصبح لدينا إذن ثلاث مقولات للانسجام المتحقق وهى : جميل . وجليل أو فخم ولطيف . وهذه المقولات تعبر عن وجود تناسب سليم بين الاجزاء والكل المركب منها . أى النسبة المعبرة عن الاتزان فى الموضوع . فيقال مثلا عن المعبد اليونانى أنه جميل وعن العصر الفرعونى أنه فخم وعن المسكن الذى يبعث على الانشراح أنه « لطيف » وتحقيق الانسجام بالنسبة للشىء الفخم انما يعد انتصاراً للارادة على مقاومة المادة ، واظهاراً لسيطرتها على ذاتها وعلى الاشياء .

راجع شارل لالو – المرجع السابق ٩٥ وما بعدها .

Tableau des neuf · principales categories esthetiques ·

وتوجد صيغ أخرى غير هذه المقولات اتسع ولكنها تعميات أو أشارات رمزية وبعضها يتضمن عناصر جمالية . ومن أمثلة هذه الصيغ .

Pittoreapue, plastique· monumental· poetique, theataral roma, nesque· lyrique· pathetique. hierarchique, musiqne, joli, charmant· ridicule· caricatural· plaisant de erractere· etc·).

هذه الصور المختلفة التى عرضناها للأحكام الجمالية يبدو أنها تتناول ظاهرات كيفية لا كمية . ولهذا فاننا نصدر عليها أحكاماً ذات طابع كيفى تعبر عن الشدة لا عن الكم . ومن ثمة فاننا لا نعترف بأى محاولة لوضع مقاييس كمية لهذه الظاهرات الجمالية لأن هذه المقاييس الكمية كما يقول (برجسون) لا تستطيع أن ترسم صورة حقيقية لظواهر الكيف والشدة ، ولا يمكن أن نترجم ترجمة صحيحة عن أى ظاهرة كيفية . وحكمنا على المنهج الوضعى هو نفس الحكم الذى ذكرناه على المنهج التجريبى من حيث أنهما لا يصلحان لدراسة ظاهرة الجمال ، وشروط التذوق وعوامل الإبداع الفنى .

حـ ـ المنهج الوصفى :

يرى أصحاب هذا المنهج أن عالم الجمال لا يجب أن نحكم على الشىء بالجمال أو بالقبح . فتلك أحكام قيمية فارغة لا معنى لها ، بل يتعين عليه أن يصف ويفسر ويقرر لا أن يحكم ، ونجد عند سانت بوف Sainte - Beuve الناقد الفرنسى المشهور محاولة للنقد الأدبى تتسم بهذا الطابع الوصفى ، فكأنه يصنف تاريخاً طبيعياً للعقل ، والتاريخ الطبيعى لا يتضمن أحكام القيمة فهو يصف الظواهر والموجودات ويصنفها ويفسرها ما أمكن ذلك ، وليس من اختصاصه أن يضع لها قيما أو يجعلها موضوعاً للتقدير الجمالى ؛ ذلك لأنه علم وصفى نظرى يعرض ما هو موجود وليس معياراً يتناول ما ينبغى أن يكون .

وقد ظن تين Taine أيضا أن علم الجمال لن يصبح علما معترفا به فى

المستقبل إلا إذا تخلى عن أحكام القيمة واتجه إلى الكشف عن القوانين وإلى « التفسير » كما هو الحال فى علم النبات مثلا .

جدول المقولات الجمالية

Harmonie (الانسجام)	possédée (متحقق)	cherchée (مطلوب)	perdue (مفقود)
Intellectuelle (عقلي)	Beau جميل	Sublime سامي	Spirituel روحي
Affective (إرادي)	Grandiose جليل	Tragique تراجيدي	Comique كوميدي
Active (حسي)	Gracieux لطيف أو رشيق	Dramatique درامي	Humoristique ساخر

فعلم الجمال فى نظر (تين) يجب عليه أن يعين خصائص الأعمال الفنية من نواحى ثلاثة : الجنس والبيئة والزمان (أى الإنسان والمكان والزمان) إذ أن كل عمل فنى يخضع لدراسة علمية وصفية من ناحية الجنس الذى أنتجه — والبيئة التى اندمج فيها ، ثم العصر الذى تم إبداعه فيه . وتترتب الأعمال الفنية بحسب هذه العوامل الثلاث . لا من حيث الجمال أو القبح ، بل كما يرتب عالم الأحياء الكائنات من فقريه ولا فقرية إلى غير ذلك .

د — المنهج الدجماطيقى والنقدى :

وإذا كان أتباع المدرسة الوضعية قد أغفلو الأحكام التقويمية ، واستعاضوا عنها بالأحكام الوصفية أو التقريرية ، فان المدرسة الدجماطيقية القديمة قد وضعت مثلا أعلا تحكم بمقتضاه على الأثر الفنى بالجمال أو بالقبح ، وكان أفلاطون هو أول من وضع مثالا للجمال تشارك فيه الإشياء الجميلة المحسوسة ،

ويحدد مدى ما فيها من جمال بالقياس إليه . أما كانت Kant فإنه يضع مثلا أعلى أوليا apricri أخلاقياً وجمالياً . يطبق على الأشياء . ولكنه غير مشتق منها . وعلم الجمال عند (كانت) هو فى صميمه نقد للحكم أو تأكيد لصحة المبادىء الأولية للذوق بقطع النظر عن موضوع التذوق وهى الأشياء الجميلة ، فلا يوجد حسب رأي كانت ـ علم يدرس ما هو « جميل » بل العلم يتوفر على دراسة مبادىء الذوق الأولية . ولكن هذا لا يمنع من قيام علم يصف الفنون الجميلة ويدرسها .

وعلى هذا فاننا نرى أن الدجماطيقية قد وضعت للجمال مثلا أعلى ثابتاً كامل البناء بينما وضعت المدرسة النقدية مبادىء أولية ثابتة للذوق الجمالى .

ولكننا نجد برجسون ومدرسته يضعون مثلا أعلى متحركا وأكثر تلقائية وجدة . لأنه يتجدد فى كل لحظة من لحظات حياتنا . ويعبر عن الصيرورة والخلق الحر . وهو الوثبة الحيوية الخلاقة élan vital . وبذلك انحل المطلق المثالى الدجماطيقى ، وتلاشت معه آراء الدجماطيقيين من أمثال أرسطو وبوالو Bcileau وبرنتير Bruntière ، وأصبح الفن من وجهة النظر المعاصرة تطوراً وتجدداً مستمراً وليس عقيدة أو موقفاً ثابتا جامداً .

هـ — المنهج المعيارى .

إن وظيفة المنهج المعيارى أن يضع القواعد للفنان والمقاييس للناقد . وهذه المقاييس توضح ما ينبغي أن يكون عليه الفنان المبدع فى إنتاجه الفنى وما ينبغي أن يكون عليه الناقد والمتذوق فى فهمه للآثار الفنية وتذوقها ، ويتقيد المنهج المعيارى فى علم الجمال الوصفى بالزمان والمكان والجنس ـ كما

ذكرنا — وتختلف معيارية الجمال كدراسة فلسفية عن معياريته كعلم تجاربي أو وصفي ، ذلك أن المعيارية في فلسفة الجمال تجعل القواعد عامة مطلقة تتخطى الزمان والمكان وتتحرر من الظروف والأحوال المعينة ، أما المعيارية في العلم الوضعي فهي نسبية .

ويقوم المنهج المعياري على الربط بين مافي المنهجين السابقين من نواح إيجابية ، فيستعير من المنهج الوصفي نسبيته المنهجية المنظمة ، ويعارض رفضه للقيم . وكذلك فانه يستبقي من المنهج الدجماطيقي تسليمه بالقيم ويرفض إيمانه بالمثل الأعلى المطلق ذلك لأن القيمة لا تتحدد إلا بمقارنتها بقيمة أخرى . ..

وكان (فوندت) wundt هو أول من أطلق هذه التسمية أي والمنهج المعياري » على دراسة القيم ، إذ أنه وجد أن ثمت علوماً إنسانية ثلاث هي : المنطق والأخلاق والجمال . وأن هذه العلوم تدرس قيما ثلاث هي : الحق والخير والجمال على التوالي ، وبينما تكشف العلوم الأخرى عن القوانين الطبيعية وتضع أحكاماً واقعية أو تقريرية . نجد أن هذه العلوم الإنسانية الثلاث تضع معاييراً أو أحكاما تقويمية .

ومن ثم فان علم الجمال لا يجب أن يتجه إلى تقرير أذواق الإنسان أو أذواق العصر ، فان ذلك يدخل في دائرة تاريخ الفنون . بل يجب أن يتجه إلى وضع معايير هذا الذوق . ولكي تصلح هذه المعايير للتطبيق يجب أن تقوم على المتوسط العادي لأذواق الناس أي على الحكم الإعجابي لغالبية المتذوقين كما رأينا في مجال علم الجمال التجريبي . ثم أن أي معيار يجب أن تحدده وظيفة معينة ، فالشيء يعتبر عادياً أو سوياً Normal إذا أدى وظيفته،

أما إذا فشل فى تأدية الوظيفة الخاصة به فانه يعتبر شاذاً ، ومن ثم فان العمل الفنى يكون له قيمة سوية . أى يكون جميلا عندما يؤدى وظائفه النفسية والإجتماعية فيحقق الإنسجام أو يطلبه ويزيد الحياة الفردية والاجتماعية ثراء أو يطهرها أو يتسامى بها . أو بمعنى آخر يتابع السير فى مرحلة من مراحل التطور التاريخى للحياة الإنسانية ، طالما كانت هذه الحياة مستمرة متدفقة . وقد يكون له فى مواجهتها موقفاً سلبيا . فيتحدى تشبثها بالبقاء .

فوظيفة الفن — كما نرى — وظيفة حيوية فلا تفسر على أنها إخضاع القيم الفنية لغايات أو أهداف نفعية مغايرة لطبيعة الفن . ويكون العمل الفنى شاذا أو غير سوى إذا لم يحقق أيا من الوظائف التى ذكرناها . ولكن البحث العلمى عن الوظيفة العضوية أو الحيوية للعمل الفنى ليس بالأمر اليسير . فيجب إذن الإكتفاء بوضع « متوسط » نقيس به العمل الفنى السوى ويكون فى نفس الوقت علامة على سلامته وتمام انجازه لوظائفه .

ولكن البعض يرى أن « المتوسط » يصلح للحكم على أذواق عامة الناس ، وليس على أذواق الصفوة . ولهذا فان المثل الأعلى للجمال يعلو هذا « المتوسط » ويتجاوزه .

ويمكن تفسير المثل الأعلى بأنه معيار مستقبلى le ncrn.al futur أو أنه موجه إلى الاجيال القادمة . وعلى هذا فانه يمكن القول بأن العمل الفنى الذى لا يلقى استحسانا من عامة الناس . أى الذى لا يخضع « لمتوسط » أذواقهم يكون سابقا لعصره ، فلا يفهمه إلا القلة ، وسيكون له تقديره العام عند الأجيال المقبلة ، وذلك كآثار بودلير ونيتشه وباخ وفاجنر ، إذ

هي أعمالي فنية كانت تعلو على المستوى السوى العادى فى عصرها ، وذلك على عكس الأعمال الفنية الكلاسيكية التى تخضع لهذا المستوى وتكون موضع إستحسان الجمهور.

و — المنهج التكاملي :

ومع هذا فاننا إذا قصرنا الأحكام الجمالية على القيم السوية أو المثالية فان الدراسة الجمالية تصبح فرعاً لعلم النفس . والواقع أن ظروف أى عمل فنى سواء كانت عادية أو آنية أو مستقبلة إنما ترجع إلى طائفة كبيرة من العلوم التى تؤسس هذه الظروف . كالرياضة والميكانيكا والفسيولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع .

وإذن فعلم الجمال نسبي لأنه يجعل قيمة العمل الفنى تعتمد على العلاقات المتعددة بينه وبين سائر الحقائق الاخرى فى مختلف مستوياتها .

وكذلك فان العمل الفنى هو التركيب الفوقى الذى يعلو على هذه التركيبات المتغايرة المستمدة من الحقائق التى تدرسها العلوم المختلفة ، وبذلك تكون موضوعات هذه العلوم هى المكونة للتركيبات الأوليه للموضوع الجمالي ، ومن ثم فاننا سنرى في المستقبل تدخل علوم الطبيعة والميكانيكا والتشريع وغيرها فى تقدير قيمة الأثر الفنى .

ويتولد الجمال من التوافق المنسجم بين التركيبات المتغايرة ، ذلك التوافق غير المنظور القائم على الصناعة ، والذى يتصف بالإبهام والساحرية والعبقرية والإعجاز كأن به مسحة إلهية . وعلى الرغم من أن كل وحدة من هذه التركيبات الأولية المتغايرة لها كيفياتها الخاصة بها إلا أنها تبقى تحت عتبة الشعور بالجمال ، إذا انفصلت عن مجموعة التركيبات الأخرى التى يتألف منها العمل الفنى ، وأما إذا انضمت إلى هذه المجموعة فان العمل كله بوصفه « كلا شاملا » له تركيب فوقى سيتخطى عتبة الشعور بالجمال .

الفصل السابع

الفن كميدان للتجربة الجمالية

إذا كان الفن هو الميدان الخصب الذى نرصد فى رحابه أبعاد التجربة الجمالية . فانه من الضرورى أن نكشف عن حدود العمل الفني وأن توضح الخصائص التي يتميز بها عن غيره من ألوان النشاط الإنساني الأخرى .

أولا – المميزات الخاصة للعمل الفني :

إن ما قلناه عن الشعر ينطبق أيضا على الفنون الأخرى كالنحت والرسم والموسيقى . فالرسم مثلا والنحت ليس كل منهما مجرد محاكاة للطبيعة أو تقليدا للصور الحية ، إذ لو صح هذا لاخرجنا الرسم والنحت من عداد الفنون الجميلة ، إذ أن مجهود الرسام أو المثال حينئذ سيكون كعمل آلة التصوير التي تلتقط الصور الفوتوغرافية دون تصرف . (ولو أن ثمت إتجاها معاصرا يرى أصحابه فى الصور الفوتوغرافية عملا فنيا جميلا وذلك من حيث الزوايا التى تلتقط منها المناظر ومن حيث أختيار مواقع الظلال والاضواء وأنعكاساتها) .

فالفنان لا يقلد الطبيعة تقليدا مخلصا أمينا . ولا يرسم الاشخاص كما تنطبع صورهم على الاوراق الحساسة لآلة التصوير . ولكنه يتدخل بشخصه وبذاته فيما يرسمه : فاذا رسم صورة « سقراط » مثلا فانه لن يرسم سقراط الذى يشاهده الناس يوميا . بل يرسم « سقراط » كما يهواه هو أو كما يود أن يراه . بحسب أسلوبه الفنى . وأنسياقا مع ألوان شعوره

الخالص . وإذن فنستطيع القول بأن الصور التي يرسمها الفنان تكون أكثر أقترابا من نفسيته هو . وليس من موضوعها المعين . وكذلك الموسيقى ليست مجرد ربط بين مفردات النوتة الموسيقية بطريقة آلية تعسفية متكررة بل العمل الموسيقي هو خلق وأبداع قائم أولا وأخيرا على ذاتية الفنان التي هي النبع الصافي الذي ينطلق من أعماقه اللحـــن الموسيقى . فالفنان الحق لا يسمح لآلته أو لأي جمل موسيقية جاهزة بأن تسيطر عليه وتتحكم في أسلوب أدائه . بل هو الذي يتحكم في الالة ويوجه اللحن بربطه بخلجات نفسه . أما السلم الموسيقى والنوتة الموسيقية والاعمال الموسيقية الأخرى فهي مجرد عوامل مساعدة قد لا تؤثر كثيرا في الخلق الفنى ولا سيما بالنسبة للانتاج الموسيقى الخصب .

وعلى الناقد الفنى في ميـــدان الموسيقى ألا يوجه نظره إلى الأداة الموسيقى وحده ، أي إلى الاسلوب الموسيقى ، بل عليه أن يتجاوز هذا النطاق ، وأن يحتك مباشرة بالصورة الفنية التي يريد الفنان أن يبرزها عن طريق هذا الاداء . وكذلك الناقد في ميدان الشعر . يجب عليه أن يوجه أنظار الشعراء والقراء والمتذوقين إلى عدم الوقوف عند حد الصياغة الفنية أو العامل الأدبي التاريخي فحسب فان ذلك يحول بين المتـــذوق وأستجلاء الصور الفنية الفريدة التي كانت ماثلة أمام الفنـان في لحظات إبداعه الفني .

وإذا كنا نتمسك بضرورة وجود الصور الفنية في العمل الفنى فاننـا مع هذا لا ننكر ان الكثيرين من ذوى الحذق والمهارة قد انتجوا اعمالا فنية جيدة الصياغة اعجب بها الناس من ناحية جودة الصياغة ومهـارة

التعبير وبراعة الاقتباس فحسب . ففي الشعر مثلا قد يعجب الناس بجولة اللفظ وجرسه في الآذان وقد يعجب الناس برجاحة عقل الشاعر وصدقه وقدرته على صياغة الحكم والأمثال واستعمال المحسنات البديعية والاستعارات المختلفة وتحرى إشراق الديباجة وجدة المطالع وبراعة الاستهلال وجميع صور الصنعة الاخرى - إلا أن جميع هذه الامور وإن عدها العرب من مستلزمات الشعر الجميل في نظرهم إلا أنها في واقع الامر إنما تأتي في المرتبة الثانية بعد الصور الشعرية التي هي موضوع الحدس الجمالي ، وهذا ماغفل كثير من شعراء العرب ونقادهم عن إثباته . فالصياغة قد تثير إعجابا في نفوسنا ولكنه إعجاب يأتي نتيجة لصدى رنينها في الاذان : وقد يكون تأثيرها تأثيرا حسيا موقوتا فما هي إلا ذبذبات طرب تنقضي بانقضاء سماعها - أما الصور الشعرية فان تذوقها والاعجاب بها لا يقف عند حدود الإحساس الموقوت ، بل ينفذ إلى أعماق النفس ويتخلل ذاتية المتذوق وقد يؤثر فيه ويترك أثره العميق في نفسه طوال عمره .

وخلاصة القول أن الفنان لا يجب أن يهتم كثيرا بالتزام السيمترية (التماثل) أو إحكام الزخرفة أو تنسيق الالوان أو إبراز مفاتن الجسم التشريحية أو الصياغة بجميع أنواعها بقدر ما يكون اهتمامه موجها إلى الدقة والإخلاص في إبراز حدسه الاصيل للصور الفنية ، وتسجيل التجربة الحيوية التي يعانيها ويعاصرها أثناء ممارسته للعمل الفني .

ثانيا : أوجه الاختلاف بين الفن وبين نواحي النشاط الانساني الاخرى :

عندما عرفنا الفن بأنه حدس خالص أردنا أن نؤكد في وضوح أنه يختلف اساسا عن اوجه النشاط الإنساني الأخرى .

١ ـ فالفن ليس فلسفة : إذ ان الفلسفة تتداول مقولات الوجود والمعرفة عن طريق الاستدلال المنطقي ، ولكن الفن يقوم على « حدس » مباشر للوجود بطريقة مغايرة الأسلوب الفلسفي إن الفن تجربة فريدة يتدخل فيها الوجدان في صورة اتصال مباشر يعلو على الصيغ المنطقية ، فبينما نجد الفلسفة تستخدم التجريد والتعقل لكي تقيم مذهبا معينا نجد ان الفن لا يحاول تجريد الصور للوصول إلى المفهوم المنطقي لها ، بل هو على العكس من ذلك يستبقي هذه الصور في حيويتها الدافقة والوانها وحاملها الشعوري والزماني والمكاني . وبمعنى آخر يتعامل الفن مع الوجود المتكامل النابض بالحياة بينما تتعامل الفلسفة مع الوجود المجـــرد . وقد نزعنا عنه الكيفيات والصفات الثانوية وهذا ما يعبر عنه برجسون بقوله : « بينما نجد ان العقل يحلل ويشرح مستوقفا الظاهرة نازعا لها من سير التطور نجد ان الحدس يدرك هذه الظاهرة في حركتها وفي تمام حيويتها دون ان يستوقفها ولكننا يجب ان نفرق بين التجربة الحدسية التي يتكلم عنها برجسون والتجربة الحدسية في الفن . فالحـــدس عند برجسون ولو أنه ينصب مباشرة على وحدات السيال الحيوي الذي انبثقت خلال التطور الإبداعي دون ان يفصل هذه الوحـــدات عن روابطها السابقة واللاحقة . إلا انه مع هذا يتعامل مع واقع ويخلص في سير اغوار هذا الواقع دون اي تدخل من جانب الشخص القائم بالحدس في تلوين هذا الواقع المدرك بالحدس باللون الشخصي ، بل يكون رائده الإخلاص والدقة والأمانة في رصد ذبذبات الواقع الحي عن طريق التجربة الحدسية . اما

الحدس الفنى فانه وإن كان يتناول الواقع فى حيويته أى الصور فى تمام أكتمال نبضاتها وألوانها الحية . إلا أنه يحمل لها حاملا شخصياً ذاتياً يأتى من تدخل نفسية أو ذاتية الفنان أو المتذوق للأثر الفنى .

وعلى الرغم من أننا نصف الفن دائما بأنه لا معقول أو بأنه لا منطقى ، إلا أن الفن لا يمكن أن يتجاهل منطقة الخاص به ، وليس هو المنطق الجدلى الذى يقوم على التصورات العقلية بل هو منطق خاص بالخلق الفنى نسميه منطق الحس وهو الذى نعنيه من كلمة « استيتيك Aesthetics » .

وإذا كان الفن منفصلا عن الفلسفة من حيث الطريقة أو الأسلوب. فانه مع هذا قد يتداخل مع الفلسفة فيعبر تعبيراً عبقرياً عن الفكرة الفلسفية كما هو الحال فى المذهب السريالى ، فالسريالية فى فن الرسم مثلا ـ وهى أسلوب طريف يتجاوز الواقع الملموس ـ يحاول أصحابه التعبير بالرمز الغامض ـ أو فيما يشبه النمط الأسطورى ـ عن عالم الرؤى والأحلام . وأستجلاء خبايا العقل الباطن والخواطر المكبوتة . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن الفنان السريالى قد يعكس هذا الوضع فيجرد الصورة المحسوسة من خصائصها البارزة ويخلع عليها طابعا سيكلوجيا معينا وتكوينا رمزيا غامضا بعيداً عن عالم الواقع . ولكن العلاقة التي بين هذه الرموز وبين ما ترمز اليه ليست كالعلاقة بين الفكر واللغة . فبينما نجد أن اللغة ـ كأداة للتفاهم الإجتماعى ـ قد أتخذت صبغة موضوعية أو بمعنى آخر أصبحت لها سمة إجتماعية من حيث أنها لغة لجماعة معينة أتفقت على مفاهيم خاصة لألفاظها بحيث يفهم كل فرد من أفراد الجماعة ما تعنيه هذه الألفاظ وما تهدف اليه ـ بينما نجد هنا بالنسبة لعلاقة الفكر باللغة مما يجعل من الممكن نقل أفكارنا للاخرين .

ويجعلنا نثق إلى حد ما بأن أفكارنا ستصل بأمانة إلى أذهان الآخرين لثقتنا في صدق دلالة ما تتضمنه اللغة من معانى ـ نجد من ناحية أخرى أن الأمر يختلف عن ذلك فيما يختص بالتعبير السريالى عن الرؤى المجردة ، فالرمز السريالى الذى يستخدمه الفنان للتعبير عنها إنما هو وسيلة شخصية بحتة لا أثر للموضوعية فيها . . هو أداة يشكلها الفنان ويبدعها من ذاتيته ، ولهذا فان التلاقى بين الفلسفة والفن فى هذا المذهب يستند أساسا إلى التجــربة الشخصية والمعاناة الفردية والتأمل الذاتى اللاشعورى وليس إلى المنطق العقلى والفكر المجرد ، ومن ثم فان اقتراب « الفن السريالى » من الفلسفة لا يعنى أكثر من كونه يتجاوز الواقع ويعرض لما وراء الطبيعة وهو مجال يدخل فى نطاق البحث الفلسفى . وإذا كانت السريالية تقترب من الميتافيزيقا ـ وهى الموضوع الأثير للفلسفة ـ فان الرمزية أيضا تسير فى نفس الطريق الذى سلكته الفلسفة أى أنها تستمد موضوعاتها من الفكر أو من الانفعال المجرد . فترمز إليه برموز حسية معبرة : فالقلب الذى تخترقه السهام إنما يرمز إلى الحب الشديد ، وقمة الجبل الثلجى ترمز إلى السمو العقلى والحكمة والتأمل العميق ، والخطوط الدقيقة ذات الاستقامة قد ترمز إلى التزمت الدينى والأخلاقى الخ . . . وعلى هذا فعلى الرغم من استخدام كل من الفن السريالى والرمزى لموضوعات الفلسفة إلا أنها لا يمكن أن يدخلا فى نطاق العمل الفلسفى . فالفن ليس فلسفة :

٢ ـ ولعلنا نتساءل أيضا عما إذا كان (الفن يعتبر تاريخا) أى أن يكون فى اصله اداة طيعة لمادة التطور التاريخى والأحداث المتتابعة على مسرح الحياة الإنسانية ؟

والجواب بالنفي، فالفنان لا يشترط فيه ان يكون مؤرخا اى ان يكون امينا فى سرد الحوادث التاريخية ، بل له ان يصور التاريخ كما يراه وله ان يصوغ حوادث التاريخ وشخصياته حسب انطباعاته وحسب انعكاسات هذه الأحداث وهذه الشخصيات على ذاته، فحينما كتب شوقي مسرحية (كليوباترا) لم يعن كثيرا بتسجيل الوقائع التاريخية فى دقة . بل عنى أكثر من هذا بإبراز شخصية كليوباترا كما يحس بها هو : كنموذج شخصي ترتبط به صور فنية متعددة تعكس اضواءها على الحوادث فتتراءى له في لون خاص ، وليس كما حدثت فعلا فى التاريخ . بل لقد عنى ايضا باخراج هذه الصورة الفنية - وهى القصة - مكتملة العناصر محبوكة حبكا فنيا بحيث تنتهى إلى نتيجة تحل مشكلة القصة ، هذا بالإضافة إلى ادخال قدر من الفكاهة والمرح لكي تسهل متابعتها ولكي تكون اداة للترويح عن النفس وإلى توجيه النظر إلى طبيعة او نسق غير مألوف . وكل هذه امور لا يمكن الإدعاء بأنها ذات صبغة تاريخية او انها حدثت بالفعل فى حياة كليوباترا .

وإذا فهدف الفنان ليس التسجيل التاريخى ، بل هو الخلق الفنى ، وإذا كان النقد التاريخى يحاول التمييز بين ما هو واقع وما هو غير واقع فان الفنان لا يجهد نفسه فى ذلك ولا يتعرض لمناقشة صدق الوقائع او صحتها التاريخية بل يتعرض فقط لوسائل التعبير المختلفة عن الحدس الجمالى للصور التى تنبع من اعماقه .

وعلى الجملة فان النقاد لا يهتمون كثيرا بصحة الواقع التاريخي فى العمل الفنى كما هو الحال فى (مسرحية كليوباترا) مثلا إذا ان ثمت اختلافا جوهريا بين عمل الفنان وعمل المؤرخ .

ومع هذا فالفنان لا يستطيع التحلل تماما من كل الحدود التي تفرضها الوقائع التاريخيه . فلا يمكن لقصصي مثلا أن يصور الطاغية نيرون في صورة حكيم مصلح يتطوى قلبه على الخير ، أو يخرج لنا نابليون في صورة جبان مذعور ، أو يعطينا صورة مشوهة وبعيدة عن الواقع لشخصية ما [١] فالعمل الفني الذي يستمد مادته من التاريخ وإن كان لا يجب أن يكون مطابقا للوقائع التاريخية إلا أنه يجب ألا يخرج عن الإطار العام المضمون التاريخي .

٣ — هل الفن علم طبيعي :

ليس الفن أيضاً علماً طبيعياً إذ أن العلم الطبيعي يهتم بجمع الحقائق وتنظيمها بقصد تفسيرها ، أي أنه ينتقل من الوقائع المادية إلى الكشف عن قوانين سيرها في الطبيعة ، وكذلك العلم الرياضي فانه يستخدم منهج البرهان القائم على البديهات والمسلمات الرياضية . أما الفن فانه لا يستخدم التجريد أو البرهان كنهج ولا يخضع للفروض أو للتصنيف العلمي ، بل هو ينبع من ذاتية الفنان المتفاعلة مع الموضوع . ونقصد بقولنا إن الفن ليس علما طبيعيا ، أن نبين في جلاء ووضوح أن العمل الفني أبعد من أن يعد مجرد محاكاة للطبيعة . ففي الرسم مثلا لا يجب أن نطالب الفنان بأن يكون كآلة التصوير التي تلتقط المناظر كما هي وفي أدق تفاصيلها . بل إن الفنان في

(١) وقد أخرج مؤخرا أحد الكتاب في مصر مسرحية من هذا النوع عن «مأساة الحلاج» أظهره فيها كمصلح إجتماعي عظيم ضاربا عرض الحائط بكل ما أحاط بشخصية الحلاج من وقائع تاريخية ودينية وصوفية لا تغيب عن أنظار الباحثين .

هذه الحالة هو الذى يسبغ طابعه الذاتى على مناظر الطبيعة فتخرج هذه المناظر فى لوحاته وقد إختلطت بفكرته هو عنها وبانفعالاته الخاصة . وعلى الجملة فان المنظر الطبيعى الذى يشكله الفنان فى لوحته يكون حينئذ نتيجة لحدس جمالى نابع من أعماق ذاتيته وقد يختزل فيه بعض الحقائق الطبيعية ، وقد يظهرها بطريقة تخالف ما هى عليه فى الواقع وهو لا يخضع فى هذا كله إلا لعاملين : المهارة أى جودة الصنعة الفنية ثم الحدس الجمالى للصورة .

٤ — وكذلك فان الفن ليس عملا يقوم على الوهم .

ذلك أن العمل القائم على الوهم ينتقل من صورة إلى أخرى إنتقالا سريعا لتنوع المتعة والمرح والبهجة والراحة كما نجد فى الأعمال الفنية غير الهادفة والتى تقصد فيها الأحداث والحركات لذاتها . إلا إذا كان العمل الفنى يعالج موضوع الوهم نفسه .

٥ — ليس الفن صدى مباشراً للانفعالات الموقوتة التى تعرض للانسان .

فالفنان كالشاعر مثلا لا ينفعل مباشرة أمام موقف ما كأن يبكى أو يصرخ أو يقهقه إذ أن هذه تكون فى العادة ردوداً سريعة على المواقف المختلفة وتعبيرات مباشرة عن الإنفعالات . والفنان الأصيل يحذر من أن ينساق وراءها إذ هو يتمهل فتتفاعل صوره التى يحدسها مع الانفعال المحيط بها ، فيصدر عن الفنان تعبير فنى رائع ، قد يكون أبياتا متناسقة أو لحنا موسيقيا جميلا أو صورة رائعة تخضع لمنطق الفن وأصول الصناعة الفنية وأساليبها .

وإذن فالفنان قد يستجيب للانفعالات ، ولكنه لا يسمح لنفسه بأن يكون مجرد مصدر لردود تلقائية دون وعى كالصراخ أو الضحك السريع

بل هو يحول الانفعالات إلى تعبير فنى ، وهو يتخذ أسلوبا يمارس عن طريقه نوعا من التحكم العقلى والتأمل العميق . فالفرق إذن بين الانفعالات المباشرة وهى ذات صبغة شعورية بحتة ـ والعمل الفنى الذى يقوم على الحدس الجمالى هو أننا نضيف إلى العامل الشعورى أى الانفعالات عاملا عقليا أساسه التأمل ، ويتضمن عدة عمليات مختلفة من تذكر واقتباس وخيال واضافة وحذف وإبتكار وكشف إلخ . وبهذا تكون للفن صبغة سامية إذ أنه على هذا النحو يحررنا من العواطف والانفعالات المباشرة . أى أنه ينطوى على قوة تطهير تستهدف تنقية النفس . ولهذا فان الصوفية يستعملون بعض صور التعبير الفنى كالموسيقى والرقص لتكون عاملا مساعداً فى الوصول إلى حالة التطهير ، وكان الفيثاغوريون أول من أشار إلى فائدة الموسيقى فى التطهير الروحى ، وكذلك فان الموسيقى مثلا كفن من الفنون الجميلة تتخذ كأداة للعلاج النفسى .

ويتميز التعبير الفنى بأنه غير محدود فهو ينتشر ويذيع ويؤثر فى الناس فى كل زمان ومكان فيحدث لهم حزنا أو ألما أو رغبة أو رهبة ، نشاطا أو تقاعسا ... إلخ وقد يخلد ، بينما نجد أن الانفعال الوقتى المباشر ينقضى أثره بانقضاء زمانه . فالصورة المضحكة أو الكوميديا إذا كانت عملا فنيا أصيلا تبقى عالقة فى أذهان الناس ووجدانهم كما هو الحال فى قصة دون كيشوت وهى ممارسة فنية للخير المثالى . فرغم سذاجة البطل والسخرية التى نحسها بين جوانبنا حين نقرأ مواقفه المضحكة وهو يندفع ليصارع الطاحونة مثلا وغير ذلك مما يثير الضحك والسخرية فى نفوسنا رغم هذا كله فان ثمت محاولة فنية رائعة لعرض صورة من النماذج البشرية المثالية فى سياق فنى محكم ، وينطبق

هذا أيضا على مسرحيات نجيب الريحانى فقد كانت تعتمد على الفكرة والصور الفنية النقدية إلى جانب المواقف المضحكة ذات الصفة الترفيهية ، إذ أنها تشتمل فى الغالب على نقد شديد للحاكم والتاجر وصاحب العمل والمحامى ولأصحاب المهن على إختلاف طبقاتهم وتنوع حرفهم . وليست الملهاة وحدها هى التى تبقى وتخلد إذا كانت عملا فنيا أصيلا . بل إن هذا ينطبق على الفن التراجيدى أيضا فهو يخلد ويبقى من حيث أنه يثير فى نفوسنا الحب أو الكراهية لشىء ما فيربطنا به بنوع من المشاركة الوجدانية كما سنرى فيما بعد . ومع هذا فان « المأساة » التى تثير فى نفوسنا الحزن والألم فحسب دون إنطوائها على فكرة ما أو صورة فنية مبدعة لا تعتبر فنا أصيلا . وهكذا أيضا فان الملهاة التى تقوم أصلا على إثارة الضحك والمزاح فحسب ، لا يكتب لها الخلود وتعتبر من قبيل التهريج المرفه عن النفس والموقوت بزمان صدوره ونحن إذا إستعرضنا ما شاهدناه من تمثيليات مضحكة نجد أن من بينها ما بقى له أثر فى نفوسنا رغم مضى مدة طويلة على مشاهدته أو قراءته والسبب فى هذا أن العمل الأول كتب له الخلود لأنه يقوم على حدس فنى لصورة فريدة تناولتها يد الفنان بتشكيل حاذق فأصبحت عملا ممتازا كما هو الحال فعلا فى رواية (البخيل لموليير) وكذلك سخرية (فولتير) وتهكمه اللاذع وأعمال (برناردشو) ذات النقد اللاذع الساخر .

٦ – ليس الفن خطابة أو تعليما أو تهذيبا :

يتفق ذلك مع ما سبق أن أشرنا إليه من أنه لا يمكن أن يكون الفن وسيلة تخدم أية غاية أو نظرية مستمدة من الحقائق التاريخية أو الفلسفية

أو العلمية أو من مذاهب سياسية أو أخلاقية أو دينية ، فهو أن يكون بهذه الصفة فنا خالصا إلا إذا كان ممتزجا بمشاعر الفنان وصادرا عن أعماق ذاته . ولا تخرج الخطابة عما أشرنا إليه ، فالخطابة كفن من الفنون لايمكن أن تعرف بصبغتها الفنية إذا لم تكن صادرة عن حس مرهف للخطيب ومشاعر دافقة تجتاح جوانبه فيندفع في فصاحة وفي زلاقة تعبير . أما إذا كانت الخطابة موجهة إلى غاية معينة ، كأن تكون موجهة إلى غاية معينة ، كأن تكون موجهة إلى أمر سياسي أو ديني ... إلخ كما يحدث في الاجتماعات السياسية أو في حلقات الإرشاد الديني أو التهذيب الأخلاقي فان الخطيب في هذه الحالات لايمكن أن يسمى فنانا لأنه إنما يعبر عن حقائق فلا ينطوي تعبيره على خلق أو إبداع فني لصور جمالية إلا إذا أعتبرنا جمال الأسلوب وقوة التأثير الخطابي نوعا من الفن الخالص ونرى أن كثيرين من الفنانين يسخرون من الخطابة والشعر الديني فقولتير يقول « إن الأشعار المقدسة مقدسة حقا لأن أحدا لا يلمسها » أي أن أحداً لا يقرأها لأنها ليست من قبيل الأعمال الفنية بل هي تعبر عن تصوير للقدرة الخارقة أساسه الرهبة والخوف أو الثواب أو الرجاء . .

ثالثا : علاقة الفن بأنواع النشاط الانساني الأخرى :

لايمكن في الواقع فصل النشاط الفني عن أوجه النشاط العقلي الاخرى فليس الشعور الذي يقوم عليه الفن شعورا منعزلا عن العقل بل هو شعور يجتاح العقل بأفكاره ورغباته وأفعاله السابقة والحالية ، ومن ثم فان الفنان لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن الحياة وتيارات الفكر ، وإلا كان فنه نوعا من الانطباعات الخالية من أي محتوى .

وإذن فالعمل الفنى لابد أن يكون أساسه الشخصية الإنسانية الكاملة ولما كان كمال هذه الشخصية فيما تتحلى به من أخلاق أى فى الشعور الخلقى، لذلك فان مؤرخى الفن وفلاسفة الجمال قد يرون فى الأخلاق أو فى الضمير الخلقى أساساً للفن، وقد لا نوافق نحن على مايذهب إليه أتباع هذه المدرسة حينما يربطون الأخلاق بالجمال أو بمعنى آخر يطابقون بين الخير والجمال.

ومهما يكن أمر هذه النظرية . والنظرية المعارضة لها ، إلا أنه من الاهمية بمكان أن يكون الفنان ذا حس مرهف يشعر شعوراً واضحاً بمعانى الخير والشر والفضيلة والرذيلة ودقة شعوره بهذه المعانى لا يفسر على أنه تحيز لطرف منها ضد الآخر أو أنه ينتصر مثلا لمعانى الخير والفضيلة كما تراها المذاهب الاخلاقية المختلفة فالفنان إنسان حر طليق لا يقيده أى عرف أو منفعة ولا ينساق بفنه وراء أي من هذه المعانى وليس الفنان أيضا مطالبا بأن يتصف بشيء من هذه الصفات فلا يجب أن يكون قديسا ليكتب قصائد التضحية وأروع ملاحم النسك والفداء الدينى بل نحن نرى على العكس من ذلك ، أن الكثير من الفنانين يجيدون التعبير عن عكس الحالات التى يتصفون بها ، فالشاعر الجبان يجيد الشعر فى البطولة لأن فى ذلك نوعاً من التعويض النفسى عن عقدة النقص .

ومن ناحية أخرى نجد أن الفن لا يعترض وجود النشاط العقلى الأخرى بل العكس هو الصحيح . وهو أن ألوان النشاط العقلى على مختلف صورها تحتاج إلى الصيغ الفنية لكى تظهر ولكى تشيع . وأبسط هذه الصيغ الفنية هى الكتابة (الخط) – فالخط أثر فنى بديع نصفه بالجمال أو بالقبح . وهو أيضا أداة إجتماعية أساسية للتفاهم بين الناس ؛ فاذا كان هذا

الخط منطوقا أى شفويا فانه يصبح أداة للجدال والمناقشة والإتصال اليومى بين الأفراد والجماعات وكذلك فان الخط مكتوبا أو مقروءاً أداة لنقل العلم والحضارات عبر الاجيال وكذلك الغناء والرقص والرسم والنحت والآثار المختلفة بما عليها من نقوش تاريخية ، كل هذه أعمال فنية ذات أصالة فى أسلوبها الفنى ، على الرغم من أنها تخدم جميع أنواع النشاط الإنسانى ، ففى كل ناحية من نواحى النشاط الإجتماعى يتدخل الفن لكي يعطى مسحة جمالية ولمسة فنية أخيرة لأنه من آثار النشاط الإنسانى ، وكذلك فان الفن فى المجتمع كما يقول ريد Read فى كتابه « الفن والمجتمع » :

هو « همزة الوصل بين الناس فى المجتمع » .

كما أن التقدير الجمالى لأعمال الفنان يخلق رايا عاما ويشيع التوافق والتضامن بين الناس ، فاتفاق الناس فى الحكم على أغنية ما فى مجتمع معين بأنها جميلة، هذا الإتفاق يدعم قوى التماسك الإجتماعى فى المجتمع وقد يستغل البعض هذا التماسك فى مواقف خاصه .

والخلاصة أن النشاط الفنى لا يمكن أن يكون بمعزل عن أوجه النشاط الإنسانى الأخرى على الرغم من أن الظاهرات الفنية — كما قلنا — ذات أصالة فريدة تنبثق من أعمال الفنان الذى لا يسمح لأى تيار آخر خارج ذاتيته بأن يسترق إنتاجه الفنى النابع من تلقائيته الخصبة .

الفصل الثامن

تفسير الظاهرات الفنية أو مشكلة الابداع الفني (١)

تبين لنا إذن من دراستنا لعناصر العمل الفني أنه يقوم على المادة والموضوع والتعبير ، فما حقيقة عملية الخلق التي تلد أثراً فنياً ، أو بمعنى آخر كيف تفسر ميلاد العمل الفني ؟

١ – نظرية الإلهام والعبقرية :

يرى البعض وعلى رأسهم أفلاطون أن الفن مصدره إلهام أو وحي من عالم مثالي فائق للطبيعة ، والفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربات الفنون؛ فالفن إذن مظهر من مظاهر العبقرية وضرب من الجنون الإلهي ، أو هو من قبيل الوجد الصوفي ، ولا يحمل رسالة هذا الإلهام إلا أفراد ذوو حس مرهف مشبوب العاطفة . ويمتاز الفنان عن عامة الناس ويشذ عنهم في مزاجه وفي سلوكه ، وهو لا يعدو أن يكون أحد القوابل السلبية التي تنتظر أمطار المطر أي الإلهام دون أي تدخل إيجابي من ناحية الذات ، فلامارتين وهو من دعاة هذه النظرية يقول : إنه لا يفكر على الاطلاق و إنما أفكاره هي التي « تفكر » له ، وقد أشار جيته إلى أنه حينما كتب آلام فرتر لم يبذل أي

---

(١) راجع المؤلف القيم الذي أخرجه الدكتور حلمى المليجى عن « سيكولوجية الابتكار » فهو يشتمل في قسم منه على دراسة تجريبية ممتازة لظاهرة الأبداع الفني .

مجهود شعورى فى تدبيجها اللهم إلا الإنصات المرهف إلى هواجسه الباطنية، وكذلك ما ذكر عن شوبان من أن الإبداع الفنى عنده كان تلقائيا سحريا يرد عليه دون أن يتوقعه ، وقول كولردج من أنه يكتب أثناء نومه كما لو كان مسحورا والشعراء جميعا يتكلمون عن شياطين الشعر وكيف أن كل شاعر أسير لشيطان خاص به فالفنان إذن أسير فى يد قوة عليا تسيطر عليه وتوجهه إلى غاياتها كما يقول نيتشه . هذا هو مجمل موقف مدرسة الإلهام والعبقرية فى تفسير الابداع الفنى ، ويبدو أن النزعة الرمانطقية فى الفن كانت هى المسئول الأول عن المبالغة فى هذه الناحية والاستسلام لأحلام اليقظة وخيالات اللاشعور . على أن الفنون التمثيلية ومنها المسرح هى بطبيعتها أقل الفنون إستسلاما لهذه النزعة لأن أصحابها يقررون أنهم استمدوا أفكارهم من ملاحظة الطبيعة ومخالطة الناس .

والذى يجب أن نشير اليه بهذا الصدد أن أصحاب النزعة الرومانطقية يتناسون أن الفن وإن كان إشكالا شخصيا إلا أنه يقوم على الخبرة المتوارثة أى بمعنى أنه ينتسب إلى الطراز الفنى السائد الذى هو حصيلة الحضارة والمجتمع فى تاريخها الطويل .

٢ — النظرية العقلية :

وإذا كان أصحاب نظرية الإلهام يتحدثون عن فعل حدسى معارض للعقل ، فان العقليين قد ذهبوا إلى أن العبقرية فى الفن لا تعارض العقل مطلقا بل هى فعل بصير مستنير يحققه عقل ناضج واع قد امتلك زمام نفسه ، وقد انتقد دى لاكروا موقف مدرسة الإلهام وذهب إلى انه ليس

حقيقة ان الخلق الفني يقوم على ما يشبه الوجد الصوفي او الحدس الديني او الإشراق الالهي ، وليس هو نوعا من الاجترار اللاشعوري كما ادعى شوبنهاور ، بل هو صنعة وجهد بالغ واع وتمثل ناقد ، وإرادة مضاءة . وليس في مقدور الذاكرة او الذكاء او الخيال إنتاج اى عمل فني بدون تدخل الجهد التكنيكي في تنظيم المادة الخام

وثمت صورة اخري الموقف العقلي في تفسير الابداع الفني . حيث نرى (كانت)[١] يرجع العمل الفنى إلى قوانين وشروط اولية apricri سابقة على التجربة ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالي يجاوز التجربة الانسانية بل مشتقة من قوانا الادراكية وهو يشير إلى شروط اربعة يخضع لها العمل الفني وهي . الكيف pualité اى تقويم العمل الفني من حيث الصورة والتناسق لا من حيث المتعة والمنفعة ثم الكم pvantiié اى عدد المعجبين به بناء على مدى تناسق الصورة او اتساق الكيف ويسمى ايضا بالكم الاعجابي ، فالأثر الجميل يحمل في ذاته قوة انتشاره وبعم الاعجاب به عند الناس . ثم الترابط relaticn اى كون العمل الفني غاية في ذاته اى ارتباط الوسيلة بالغاية وانطباقها ، فالعمل الفنى لا غاية له غير ذاته ومن هنا تنتفى الصفة النفعية وينتفى إخضاع القيمة الجمالية لغاية اخرى غير ذاتها واخيرا الحالة التي عليها الفنان او المتذوق للأثر الفنى mocalité وذلك يعنى ان الحكم الجمالي ينصب على واقعة تحدث في التجربة واساس هذا الحكم ضرورة ذاتية يعبر عنها موضوعيا بافتراض وجود إحساس مشترك

---

(١) راجع Ch. Lalo. Noticns d'Esthétipue p. 57

فكل ما هو جميل موضوع استحسان بالضرورة . وبهذا تصبح سمة الجمال نوعا من الأمر المطلق الذى يشبه إلى حد ما الأمر المطلق فى ميدان الأخلاق ولكن هذا الأمر ليس اوليا مطلقا كما هو الحال فى الأحكام الرياضية والطبيعية .

وهذه الشروط الأربعة للعمل الفنى تجعل من عملية الابداع الفنى فعلا صادرا عن قوانا الادراكية مجتمعة وليس عن فردية الفنان ، وكذلك فانها تعتبر شروطا لحكمنا على الاثر الفني بالجمال او بالقبح وهى شروط مشتقة من طبيعة النفس الواعية بمعنى انها تتطلب تفكيرا أو تطبيقا ، وتمثل فنا عقليا مجموعيا . وبهذه الطريقة يفسر (كانت) موضوعية الأحكام الجمالية .

٣ ـ النظرية الاجتماعية :

فاذا ما انتقلنا إلى المدرسة الاجتماعية نجد اصحابها يبحثون عن « الدور » الذي يضطلع به المجتمع فى العملية الابداعية وكان تين Tanie اول من تكلم عن النزعة الاجتماعية فى ميدان الفن ، فهاجم الاحكام المعيارية وقال إن الفن وليد المجتمع ، ورفض بشدة نظرية القائلين بالفن للفن ، وكذلك فان المثل الاعلى فى الفن لا وجود له عنده ، والفن بحسب رأيه ليس إنتاجا فرديا بل هو ضرب من الصناعة او الانتاج الجمعى ، والمعايير الفنية معايير حضارية ذات اصل إجتماعى والصنعة الفنية وقوانينها مستنبطة من الحياة الجمالية للجماعة ، وبذلك يصبح الحكم الجمالى الذى تصدره الجماعة على العمل الفني بمثابة شهادة بنجاحه ، وإذن فالقيمة الفنية إجتماعية اى انها بحاجة إلى شهادة الجمهور اى المجتمع ، والفنان ليس كائنا

منعزلا عن المجتمع ، بل هو كائن أجتماعي يعيش في بيئة جمالية ذات صبغة إجتماعية يستجيب لمؤثراتها ويخضع للتيارات الجمالية السائدة فيها ، وحتى إذا بدت منه ثورة على هذه التيارات فإنها لا بد من أن تستند إلى تيارات سفلية معارضة تسرى في المجتمع وتشجع على التمرد ، كانهيار النظم العتيقة ، أو ظهور حركة تجديد إجتماعية الخ . فالقطيعة بين الفنان والمجتمع في حال المعارضة تكون ظاهرية دائما . إذ أن الفنان مندمج حتما في التراث الحضارى للمجتمع بالإضافة إلى وراثته الخاصة وظروفه الشخصية ، والواقع أن كل فترة زمانية مجموعة خاصة من التصورات والطرز الفنية ، ففنانو عصر النهضة لهم طابع خاص أو روح فنية خاصة تجمع بينهم ، والفن الأوربي الحديث له طابعه الخاص رغم تشعب المدارس وتعارضها .

ويلخص دوركايم أتجاهات المدرسة الإجتماعية بصدد الفن بقوله : إن الفن ظاهرة إجتماعية وأنه إنتاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان وهو عمل له أصول خاصة به وله مدارسه ، ولا يبنى على خاطر العبقرية الفردية ، وهو اجتماعي أيضا من ناحية أنه يتطلب جمهورا يعجب به ويقدره ، وعلى هذا فالفنان في نظر دوركايم لا يعبر عن « الأنا » بل عن « نحن » أي عن المجتمع بأسره ولا يتم ذلك عن طريق التأمل الشعورى بل عن طريق الإختيار اللاشعورى وهو ما يشبه الحمل الفنى نتيجة للاخصاب الذى تم عن طريق المجتمع ، ولهذا فقد يتوهم الفنانون أن الحمل الفنى يصدر عن الإلهام أو الوحى ما داموا لا يملكون بأيديهم خيوط التأثير الاجتماعي التى تكون فى الواقع بعيدة الغور متشابكة تماما ومعقدة ومتداخلة . وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الأعمال الفنية ، إلا أن الأصالة الفنية عند هذه المدرسة

تتمثل فى أن يدخل الفنان على التراث الفنى للمجتمع تعديلات وتطويرات أو تأليفات لم تكن مدركة من قبل ، مع أنها تكون موجودة فى المجتمع ومشتقة من كيانه ، وإذن فالإبداع الفنى قائم على :

أ — المؤثرات الحضارية وهى البيئة الطبيعية ، والجنس (وهو يمثل ما يرثه الفنان عن قومه من إتجاهات فنيــة معينة) ، ثم التيارات الجمالية السائدة .

ب — أساليب الصنعة والتقاليد الفنية (أى تكنية الفن) والتراث الفنى عبر التاريخ .

جـ — الوعى الجمالى للمجتمع فى عصر الفنان .

٤ — النظرية التأثريه أو الانطباعية :

ولكن التأثريين وقد قامت مدرستهم أصلا على توضيح تأثير الأضواء على الأجسام ومنهم رنوار . وماتيه وسيزلى . عارضوا أصحاب المدرسة الإجتماعية وذهبوا إلى أن العمل الفنى لا يمكن أن يفسر فقط بالتأثيرات الاجتماعية ، أو بتراث الماضى وتيارات الحاضر ، ذلك لأننا نشعر أمام العمل الفنى بأننا نراه للمرة الأولى وأنه نسيج وحده ، وأنه شىء فريد ليس كمثله أى شىء آخر وهو يحمل طابعا أصيلاً قد لا يسهل إرجاعه إلى غيره من الأعمال الفنية الأخرى وهذا هو تفسير الأصالة عند التأثريين . فالعمل الفنى الأصيل لا تعلوه سمة الائتلاف مع تيارات المجتمع ، بل هو على العكس من ذلك يحدث ضربا من التحول والانفصال ، وكأنه حقيقة جديدة تماماً على الوسط الفنى الذى ظهر فيه فندهش له وتعجب به وكأنه سر بديعة

الفنان لأول مرة . وليس كما يقول الإجتماعيون إن العمل الفنى مشتق من المجتمع ومن تراثه وأنه مهما أنعزل عن المجتمع فانه يعود اليه عن طريق الجمهور الذي يرجع اليه وحده تقويم العمل الفنى . ويستند موقف التأثيرين بهذا الصدد إلى أنه حتى الفنان نفسه لا يعلم مقدما الصورة المكتملة لعمله الفنى قبل أن ينجزه ، ومن ثمة لا يستطيع أحد أن يقدر مقدما مدى ما يصل اليه العمل الفنى من أصالة إذ الأصل فى عملية الإبداع الفنى هو الشعور بالرغبة أو بالحاجة إلى تحقيق شيء ما لا يلبث أن يتكشف تدريجيا خلال الأداء أو التنفيذ ، وقبل ذلك لا يمكن حصره فى نموذج لا محدود وفكرة منطلقة إلى العمل ، وحتى إذا كان لدى الفنان تصور أولى لعمله الفنى فان ما يتم تحقيقه بالفعل قد لا يتطابق فى النهاية مع تصوره الأولى . بل ربما زاد علية أو نسخه أو عارضه ، ومن هذا يتضح لنا أن الابتكار الفنى لا يتم إلا خلال الأداء الفنى ، ويقول فان جوخ : إن العملية الإبداعية فضلا عن أنها تقوم على حصيلة ضخمة من الخبرة الطويلة والعمل المضنى والدراسة المستمرة التى هى أدوات الإبداع ، إلا أن تمام العمل الفنى وأستيضاح أمره لا يمكن أن يتحقق مقدما ، بل لا بد من الأداء أو التنفيذ إذ هو المحك الاول لكل فكرة فنية .

٥ ـ موقف مدرسه التحليل النفسى (فرويد) :

ونتنقل بعد هذا إلى تفسير آخر لعملية الإبداع الفنى يخالف موقف مدرسة الإلهام والمدرسة الإجتماعية والتأثرية ، وهو موقف مدرسة التحليل النفسى . تحاول هذه المدرسة أن تستلخص العمل الفنى من صميم الخبرات الشخصية للفنان . إذ هو فى نظرها شخص منطو على نفسه يقترب كثيرا

من حالة المريض النفسي « العصابي » وأعماله الفنية ليست سوى وسائل للتنفيس عن رغباته الجنسية المكبوتة ، وقد أخذ فرويد «ليوناردو دافنشي» مثالاً لتأييد نظريته ، فقد كان دافنشي ابناً غير شرعي ؛ مما دفع به إلى الارتباط بوالدته ارتباطاً زائداً . الامر الذي فشل معه في تكوين علاقات عاطفية مع الجنس الآخر — فيما بعد — ومن ثم فقد ظهرت لديه انحرافات جنسية شاذة في علاقاته بتلامذته والمعجبين به ، وقد ظهرت هذه الاتجاهات في أعماله الفنية في لوحة الموناليزا مثلا ، وفي لوحة يوحنا المعمدان حينما خلط الذكورة بالأنوثة .

فالفن إذن عند دافنشي لم يكن سوى عملية إعلاء أو تسام بالغريزة الجنسية أو بمثابه منفذ لطاقة الليبيدو وتحويل لهـــا عن الإشباع الحقيقي وتوجيهها إلى الاساليب المثالية والرمزية للتعبير .

فعملية الإبداع الفني عند فرويد تصدر عن العقل الباطن أو اللاشعور [١] وما فيه من عقد مكبوتة ترجع في صميمها إلى الغريزة الجنسية ، ولكن الفنان يختلف عن المريض العصابي في أن القدرات التشكيلية [٢] التي لديه

---

١ — يرى فرويد أن العقد النفسية والانفعالات القوية لها منافذ أربعة .

١ ـ أحلام اليقظة ٢ ـ أحلام النوم ٣ ـ التهيج العصبي والتوتر الحي ٤ ـ الانتاج الفني ـ ويمثل المنفذ الفني نوعا من التسامي للمشاعر الجنسية المكبوتة .

٢ — القدرات التشكيلية ـ مثل عامل الطلاقة . عامل الابتكار . وعامل الأصالة وعامل التخيلي وعامل التذكر

تتيح له المرونة الكافية لتشكيل صور التسامى والتعبير عن اللاشعور بما فيه من ذكريات مكبوتة ينحدر بعضها من عهد الطفولة (كعقدة أوديب) مثلا. وكذلك يمتاز الفنان بأنه لا يهضم الحدث المؤلم كالعصابى، بل هو يحاول عرضه والتنفيس عن الكبت وكأنه يقوم بعملية تطهير. ويفسر شارل بودوان نظرية فرويد فى الخلق الفنى اللاشعورى بأنها تصور ذلك الانفجار اللاشعورى الفريد الذى يحدث فى الحياة الشعورية، وهو انفجار تلك الرغبات التى لم ينجح الرقيب النفسى فى كبتها، فإن الرغبات الخسيسة والرغبات المنحرفة تلزم المرء بأن يختار واحدا من أمرين: فأما الصراع مع العالم الاجتماعى أو التوازن الباطنى، وليس معنى هذا أن كل إعلاء أو تسام يأخذ صورة العمل الفنى. بل لا بد من وجود استعداد خاص أو قدرات خاصة للابداع لا تتوفر لغير العباقرة من أهل الفن، فليس فى قدرة كل فرد أن يحول الإعلاء إلى ابداع فنى.

٦ — موقف يونج :

وقد تصدى بعد هذا العالم النفسى (يونج) للكشف عن مصدر عملية الإبداع الفنى فهو يذكر « أن العمل الفنى إنما يحدث نتيجة لضروب شتى معقدة من النشاط الشعورى والنشاط اللاشعورى، ولهذا فلا يمكن أن تنجح البحوث السيكلوجية وحدها فى تفسير الظاهرة الفنية إذا ما اتجهت إلى الفنان نفسه بل يجب أن تتجه أيضا إلى دراسة الأعمال الفنية نفسها لمعرفة خصائصها وفهم حقيقة الظاهرات الفنية من خلال الإنتاج الفنى نفسه إذ أن الفن ليس إنتاجا شخصياً، بل هو نشاط صادر عن الروح الجماعية أو الإنسان الجمعى. كأن النشاط الفنى يرجع إلى حافز فطرى يتمسك

بالوجود البشرى بأسره ويسيطر عليه ويسخره ، ومن ثم كان صراعاً ينشأ بين شخصية الفنان الفردية وعملية الإبداع اللاشخصية التى تطغى على الجانب الشخصى فى حياة الفنان فتثير فى نفسه السخط والتبرم والتعاسة وهذا هو ثمن المنحة الفنية التى يختصه بها اللا شعور أو الضمير أو الوجدان الجمالى فيجعله أداة لحمل رسالته المقدسة .

فعند يونج إذن نجد أن اللاشعور الجمعى ، أى لا شعور البشرية جمعاء ، هو مصدر عملية الابداع الفنى ، ولهـذا فقط ربط « يونج » بين الفن والوجود بصفة عامة . واختص الفنان وحده من بين غيره من الناس بالقدرة على إدراك محتويات اللا شعور الجمعى ، وهذا فان يونج يذكر لنا أن العمل الفنى – أى رسالة اللا شعور الجمعى – هى التى تخلق الفنان لا العكس ، فجيته مثلا لم يخلق فاوست بل فاوست هو الذى خلق جيته .

الفصل التاسع

النشأة التاريخية للفن

إذا كان الفن هو ميدان التجارب الجمالية أو هو أساس أحكامنا الجمالية أو هو بمعنى آخر موضوع التجربة الجمالية والذوق الجمالي . فانه يتعين علينا أن نعرف كيف نشأ تاريخياً عند الإنسان وما هو الأصل التاريخي للظاهرات الفنية ؟

لقد اختلفت الآراء والنظريات حول تفسير النشأة التاريخية للفن :

١ – والنظرية الأولى التي عرضت لهذه المشكلة ، هي نظرية فرويد وهي ترجع النشاط الفني إلى أثر الغريزة الجنسية في اللاشعور . فالفن إن هو إلا تعبير عن مكونات العقل الباطن التي ترسب بتأثير الغريزة الجنسية .

٢ – أما هربرت سبنسر فانه يرجع الفن إلى اللعب ويرى فيه نشاطاً أرستقراطياً لاهدف له ، بل هو في نظره يتجه إلى شغل أوقات الفراغ فحسب .

٣ – ورأى ثالث هو الذي يقول به (كارل بوشر) الذي يرى أن الفن ينشأ خلال النشاط الاقتصادي . فالغناء مثلا وهو أسبق الفنون جميعاً إلى الظهور قد نشأ في أول أمره مع العمل الجماعي أثناء جني المحاصيل أو الصيد أو غير ذلك . ففي وسط العمل ينبري أحد العمال ويرفع عقيرته ليرفه عن العاملين ويقلل من شعورهم بالإجهاد والتعب .

٤ – والرأي الرابع هو الذي يقول به بوجلي Bougle ويرجع هذا

الرأى نشأة الفن عند الإنسان إلى الحرب ، فيرى أن الفنون قد ابتكرت للتأثير على الأعداء وبث الرعب فى قلوبهم . فالبدائيون يضعون الريش الطويل المختلف الألوان على رؤوسهم ويطلون دروعهم بنقوش وأشكال مخيفة ويصدرون صيحة الحرب من قرون من العظم أو العاج ويدقون الطبول وقد يرقصون أيضا استعداداً للحرب أو عند إعلانها . فمن المحتمل إذن أن يكون الفن قد نشأ من خلال الصراع القبلى الأول عند البدائيين .

٥ ـ أما النظرية الخامسة وهى نظرية أميل دور كايم فإنها ترى فى الدين نظاما اجتماعيا هو الأصل فى نشأة الفنون جميعا . فالدين عامل هام فى تشكيل حياة البدائيين : إذ أن رجال الدين والسحرة عند البدائيين هم الذين كانوا يسيطرون على الحياة العامة ويتصدرون حفلات الأعياد والمراسم الدينيه والزواج وندوات الصلح والسلام والحرب ، بحيث كان العنصر الفنى يظهر بوضوح فى مشاهد الرقص الدينى البدائى ، ونغمات الموسيقى الجنائزية وصور وتماثيل آلهة العالم الآخر وكذلك الأرواح الشريره . وللتدليل على صحة هذا الرأى يرجع أصحابه إلى قدماء المصريين فيبينون كيف أن الطقوس الجنائزية ـ وهى طقوس دينية ـ كانت تقوم كلها على أعمال فنية من موسيقى ورقص ونحت وعمارة ورسم وغير ذلك ، وكان الفن فى القرون الوسطى الأوروبية مرتبطا بالمسيحية أوثق الإرتباط . وإذن فعلى رأى دور كايم تكون للفنون غاية دينية أى اجتماعية لأن الدين كنظام اجتماعى هو الأصل فى نشأة الفن .

ولكننا نرى بخلاف ذلك أن الفن نشاط فردى بحت مصدره الفرد نفسه ويخضع لتأثيرات نفسية وعاطفية قد لا يتدخل المجتمع فيها ، فالشاب الذى

يحب ويسعد بهذا الحب ينطلق من تلقاء نفسه معبرا عن هذا الحب فى صوت رخيم يغنى لفتاته ، أو هو يغنى ليتسرى قلبه ، وقد يتناول بعض الأزهار فى نشوة الحب الذى يعتصر فؤادة فيرتبها فى شكل باقة ليهديها إلى محبوبته وقد تستهويه مظاهر الجمال فى الطبيعة فينقل صورة منها إلى كوخه فيرسم الشجرة والزهرة مقلداً بذلك جمال الطبيعة لأنه أحس بهذا الجمال . فالفن إذن ذو نشأة فردية وعاطفية بحتة. إذ هو تعبير صادق عن أحاسيس الفرد وانفعالاته إزاء الطبيعة وإزاء الآخرين . بحيث تكون النفس المعبرة هى أساس التفاعل وشرطه ، وهى التى تكون القابلة لمضمون هذا التفاعل والمصدرة لرجعه على صورة تعبير فنى فريد . فاذا كان الفنان يملك القدرة على التعبير عن هذه الأحاسيس بالكلام المنثور ، قال نثرا . وإذا كان يستطيع أن يعبر بكلام موزون مقفى قال شعرا وأما إذا كانما يعترى جوانب نفسه يتجاوز قدرته على التعبير فانه يتجه إلى درجة أعلى وهى الموسيقى التصويرية ، وإذا أراد أن يعبر باسلوب آخر أكثر وضوحا فانه يعبر بالرسم أو بالنحت ، فهذه كلها أنواع من الإفصاح عن النفس والتعبير عن مكنونها .

الفصل العاشر

تصنيف الفنون الجميلة

الجمال والفن :

قبل أن ننتقل إلى دراسة الميادين الفنية وهى المصدر الأول للنظريات الجمالية يجدر بنا أن نوضح الترابط الأساسى أو العلاقة الموضوعية بين الجمال والفن . فاذا لم يكن الجمال معطية ذاتية للحس أى معنى يجاوز الحس ويسمو عليه ، وإذا لم يكن أيضاً شيئاً محسوساً . أى ظاهرة طبيعية محسوسة فهو أيضاً ليس صورة خالصة أولية ، وهو كذلك ليس من صنع العقل ، وعلى هذا فان هذه المواقف الميتافيزيقية والتصورية والعقلية تتفق كلها فى أنها تتجه إلى إيجاد أساس عام للحكم الجمالى يحذف فيه العامل الشخصى ، والحقيقة أن الجمال « قيمة » ونحن نعرف أن القيم تصدر فى أصلها عن العقل ولكنها تتحدد وتتعين حينما تتصل بالواقع ، إن الشىء الجميل مثلا . ليس جميلا لأنه يتضمن معنى إنسانياً عقلياً عن الجمال فحسب ، بل إن الجمال الذي نحكم به على هذا الشىء هو نتيجة للعلاقة الجدلية أى للترابط المتفاعل بين الإنسان والطبيعة . أو بمعني آخر يقوم الحكم الجمالى كنتيجة لعمل إنسانى خلاق يبدأ من معطى طبيعى ويمر خلال تقنية الفنان وأصول صناعته الفنية . هذا العمل الخلاق يتمثل فى موضوعات الفن ، فالفن إذن هو ميدان الدراسة الجمالية الأساسية . والفن ليس تقليداً للطبيعة ، وعلى هذا فان مبحث الجمال هو فى نفس الوقت فلسفة الفن ، وليست هذه الفلسفة من نوع الميتافيزيقا ، أى أنها ليست ميتافيزيقا غيبية تبحث عن أصول الشىء

الجميل فيما وراء الطبيعة ، ولا هى تحاول أن تركب أولياً معايير الشيء الجميل ، وكذلك لا تحاول تطبيق هذه المعايير تعسفياً من الخارج على الفن بل هى تحاول أن تستمد معايير الشيء الجميل من النشاط الفنى نفسه أى من آثار الفنانين والكتاب كما نفعل فى الأخلاق تماما حينما نستخرج معايير السلوك لحياتنا الأخلاقية من أنماط السلوك التى نحياها ، ولهذا يجب علينا أن نستعرض سائر ميادين النشاط الفنى لكى نتعرف على هذه المعايير. والطريقة التى نتبعها فى ميدان الدراسات الجمالية لكى نصل إلى تحديد هذه المعايير هى طريقة تصنيف الفنون .

تصنيفات الفنون الجميلة :

كيف نصنف الفنون الجميلة ؟ هل يمكن تصنيفها على أساس الحواس التى يمارس بها أو على أساس الحركة ؟ إن أى أساس من هذه الأسس قد يبدو ناقصا . وسنرى من التصنيفات التالية كيف يضع الفلاسفة والجماليون تصنيفاتهم للفنون .

تصنيف كانت :

يميز كانت بين أنواع مختلفة من الفنون الجميلة أولها : الفنون الكلامية وهى النثر الأدبى والشعر ، وثانيها : الفنون التصويرية وهى التى تعبر عن الأفكار بطريقة حسية وهذه الفنون هى :

أولا — الفن التشكيلى : Plastipue ويتضمن النحت وهو موضوع أعمال فنية يمكن أن توجد فى الطبيعة . ويشتمل كذلك على العمارة وموضوعاتها لا يمكن أن تتم إلا عن طريق الفن .

ثانياً ـ التصوير: ويسميه أيضا بفن المظهر الحسى ويتضمن التصوير بالمعنى الخاص وفن الحدائق.

ثالثاً ـ فنون اللعب بالاحساسات jeu des sensations مثل الموسيقى وهى فن الإحساسات السمعية، ثم الملونات أو فن التلوين وهـو فن الإحساس البصرى ...

ويضيف كانت إلى هذه المجموعات الثلاث من الفنون طائفة الفنون المركبة مثل: المسرح والغناء والأوبرا والرقص إلخ.

تصنيف شوبنهاور:

يرتب شوبنهاور الفنون مثل ترتيبه للأفكار أو المثل نفسها على أساس التصورات التى أشرنا إليها سابقاً.

أ ـ ففى الدرجة السفلى نجد فن العمارة وهو مجال أفكار حدسية لا تلبث أن تحولها الإرادة عند التنفيذ إلى موضوعات هى صفات المادة: كالثقل والتماسك والمقاومة. وتتراءى لنا الناحية الجمالية بين الثقل والمقاومة، ويعبر الثقل عن جهد المادة لكي تنفذ إلى الأرض، وأما المقاومة فهي جهد المادة الذى يرفعها فوق الأرض عن طريق الأعمدة والدعامات .. الخ فاذن هناك عملية دفع وجذب بين الثقل والمقاومة، ويتكشف الجمال فى فن العمارة فى هذه العملية أو فى هذه الحركة القائمة على الصراع بين الطرفين.

ب ـ ثم يلى ذلك الفنون التشكيلية وهى: النحت والرسم، أما النحت فانه يكشف عن البنية الحركية للصورة الإنسانية، ومن هنا تفسير إيثار

شوبنهاور للتماثيل العارية حيث ترتبط رشاقة الحركة بالجمال . أما الرسم فموضوعه الخلق أو الطباع خصوصاً فى الرسم التاريخى .

جـ ـ ثم الشعر وهو يتجه إلى حدس الأفكار ولكن عن طريق التصورات المعبر عنها بألفاظ ، ومن الشعر ما هو غنائى وهو يعبر عن سكينة النفس وهدوئها الدائم الغير المتذبذب الذى يغشى نفسية الشاعر حينما يتأمل الطبيعة وذلك على عكس أضطراب إرادته المريضة الفارغة دائماً . .

أما التراجيديا وهى النوع الثانى من الشعر ـ وتعد أسمى أنواعه ـ فهى تكشف لنا عن الجانب المفزع من حياتنا حينما تتعرض فى مواقفنا التمثيلية لذلك الصراع المفزع المخيف بين إرادتنا وذواتنا أو صراع الإرادة مع نفسها أو مع القدر أو القوى الكونية التى لا نقوى على مغالبتها .

د ـ وأخيراً نجد الموسيقى خارج هذه الفنون جميعاً ، فهى مستقلة تماما عن عالم الظواهر وتعبر عن صدق الصور وماهية العالم من وراء الأفكار والإرادة نفسها . وهى أيضا لغة كلية تعبر عن العواطف فى أصالتها وتفاوتها كالفرح فى ذاته والألم فى ذاته . . وهى تعبر عن هاتين العاطفتين بعد أن تفصل عنها حوافزها .

٣ ـ وقد أضاف ليسنج Lessing فكرتى الزمان والمكان كصورتين أوليتين للحساسية إلى تصنيف شوبنهاور : فقد ميز بين الفن التشكيلى المكانى الثابت ، والفن الشعرى الزمانى الحركى ، وكذلك نجد فى العصر الحديث الأمريكى توماس هل جرين Green سنة ١٩٠٤ يذكر ستة فنون كبرى موزعة بين ثلاث مراتب ، أولاها ثلاث فنون مجردة هى الموسيقى

وخاصيتها الزمان ، والعمارة وخاصيتها المكان، والرقص وتجتمع فيه خاصيتا الزمان والمكان معاً .

وفى ثانى هذه المراتب للفنون يوجد فنان تعبيريان أو تصويريان هما النحت والرسم وهما يطردان فى المكان ، وفى ثالث هذه المراتب يوجد الفن الرمزى أى الأدب الذى يستند إلى عنصر الزمان ، وهكذا نجد أن Green ينساق فى نفس التيار الكائن الذى تأثر به « ليسنج » قبله .

٤ — أما عالم الجمال الفرنسى شارل لالو فقد وضع تصنيفاً تركيبيا مستمدا من نظرية الجيشتالت فى علم النفس فهو يميز تركيبات متعالية فرعية تضيفها الفنون المختلفة إلى التركيبات الطبيعية : —

أولا — تركيب السمع : وتنضاف اليه تركيبات (الموسيقى الأركسترالية والكورالية) .

ثانيا — تركيب البصر : وينضاف اليه الرسم والنقش على زجاج الكنائس والصورة الفنية المعروفة « بالسينما وخيال الظل » .

ثالثا — تركيب الحركة : وتنضاف اليه (الحركة الجسمية مثل البالية والأوبرا) والحركة الظاهرية الطبيعية مثل حركة (ينابيع الماء والشلالات وغيرها .

رابعا — تركيب العمل . أو الفعل وينضاف اليه : (المسرح) .

خامسا — تركيب ينصب على التأليف بين المواد لتكوين صور ، كما نلاحظ فى (فن العمارة) أو تركيب يعبر عن موجودات حية

كما نجد فى فن (النحت) أو تركيب مواد نباتية كما هو الحال في (فن الحدائق) .

سادسا — تركيب اللغة والشعر .

سابعا — تركيب الحساسية كما نجده فى فن (ممارسة الحب أو فن ممارسة الشهوة وفن الطبخ) .

وفى كل من هذه المراتب نجد أن الصورة السابقة الموضوعة بين قوسين يمكن أن تتعدل عن طريق الحذف أو إضافة عناصر أخرى — ففى المسرح يمكن حذف الصوت فيكون لدينا التشخيص بالإشارات أو حذف الحياة نفسها كما هو الحال فى خيال الظل أو الماريونيت (مسرح العرائس) أو إضافة الموسيقى أو الغناء إلى المسرح دون التعبير اللفظى فيخرج لنا فن الأوبرا .

٥ — تصنيف لاسباكس :

لاسباكس من أتباع المدرسة الاجتماعية الفرنسية ، وهو يقسم الفنون إلى ثلاثة أقسام : ...

القسم الأول : فنون الحركة .

القسم الثانى : فنون السكون .

القسم الثالث : الفنون الشعرية

لنتناول أولا القسم الأول من هذه الفنون وهى فنون الحركة : .

هذه الفنون تشتمل على الرقص والغناء والموسيقى وهى فنون الحركة

وهي أقدم الفنون وأولها في الظهور، وأساسها الدوافع النفسية المحركة كالغرائز والعادات والإرادة ؛ وغاية هذه الفنون الدفع والتحريك والتأثير في الأفراد . ففي الرقص مثلا نحن نعبر عن المعنى أو العاطفة التي تختلج في نفوسنا بحركات بسيطة ، فنجد راقصة الباليه – مثلا – تتعاون مع مجموعة من الراقصات للتعبير عن قصة حب أو غير ذلك . فبدلا من أن يعبر الممثلون عن أدوارهم بالألفاظ المنطوقة ، نجد أن هذا التعبير اللفظي يتحول إلى تعبير حركي راقص وهذا هو المقصود بالباليه ، إذ تظهر فيه الراقصات براعتهن في التعبير عن المعاني والانفعالات بحركات أجسامهن ومن هذا النوع قصة « تريستان وأوزفلد » وقد قام الراقصون والراقصات بتمثيل هذه المسرحية دون أن ينطق واحد منهم بكلمة واحدة إلا بعض مقطوعات غنائية يفهم المستمع اليها ما تهدف اليه من خلال تركيب ألحانها وأصواتها وكذلك مثلت مسرحية هاملت ومسرحية روميو وجولييت على طريقة الباليه . . .

على أننا لا يجب ألا نقصر مهمة التعبير عن الانفعال والمعاني على رقص الباليه وحده بل إن الرقص المفرد أيضا كثيرا مـا ترمز حركاته إلى انفعالات معينة وتكشف عن معاني متباينة ، ولكننا نختلف في تقدير وتقويم هذا الرقص المفرد ، فقد يكون معناه ساميا كما هو الحال في الرقص الديني ، وذلك ما نلاحظه في الطقوس الجنائزية عند قدماء المصريين ، وكما هو الحال في الرقص عند الصوفية – فإن دوران الدراويش واهتزازاتهم هو نوع من الرقص الديني أيضا – ولم نجد أحدا يقول بأن هذا الرقص لا معنى له . ولكن البعض يربط بين الإستثارة الجنسية وبين بعض ألوان الرقص ،

وإلى هذا يستند طائفة المحافظين الذين يصفون الرقص بأنه ليس واحداً من الفنون الجميلة ، ولكن هذا الإدعاء ينطوى على مغالطة كبيرة ، وذلك لأن الغرائز الإنسانية — منذ العصور السحيقة إلى عصرنا هذا — تبحث عن وسيلة للتعبير الفنى عن هـــذه الحاجة الجنسية ، وهى من أولى الحاجات الأساسية التى تعمل على بقاء النوع الإنسانى. فقد أستخدم قدماء الفنانين الرموز ومختلف الأساليب البدائية الفنية المثيرة للتعبير عن الرغبة الجنسية والجوع الجنسى ، ولا يزال الفنانون يتناولون هذا اللون من التعبير الفنى أيضاً ما بقى الإنسان على هذه الأرض وعلى هذا فإن التعبير عن الرغبة الجنسية بالرقص المثير للغرائز لا يمكن أن ينفى أن هذا الرقص من الفنون الجميلة ، فهو يعبر عن فن جميل يرمز إلى أمر مغروس فى الطبيعة الإنسانية ، وعلى هذا فيمكن أن يقال إن حركات الرقص العادية فى أى صورة من صورها هى فن من الفنون الجميلة ما دامت تجـــد أستمتاعاً بها ومتعة لها وتقديراً عند أى فريق يشكل جماعة صغيرة أو كبيرة من الناس . على أن الفنان إذا أستهدف إثارة الغريزة الجنسية وحدها بطريقة مباشرة وبدون مدخل فنى جميل أى دون أن تكون ثمت حركات رشيقة متناسقة وصور فنية رائعة يقدمها للاستمتاع الجمالى ، فإن إنتاجه سيعـــد أنتاجاً رخيصاً لا يستحق أن يراه ويقدره الناس .

٣ — الغناء : أما فى الغناء وهو نوع من فنون الحركة الصوتية ، فإننا نعبر بواسطته عن إحساسنا بالجمال عن طريق كلمات معبرة ، ونحن نتجاوب مع هذا الإحساس بالجمال أو تنسجم ميولنا معه وتتداخل فيه معانى كثيرة كالوفاء ومحبة الوالدين والحب بجميع صوره ، وفى الغناء نجد أن أى

إحساس بالجمال بالنسبة للاغنية لا يكون في الغالب إحساساً موضوعيا إذ أن تقديرنا لجمال الأغنية لا يكون تقديراً منفصلا عن عالمنا النفسي الخاص فنحن في الغالب نحكم على أغنية ما بأنها جميلة إذا ما سايرت اللون النفسي الذي يتحكم فينا ساعة سماعها، وإذا ما كانت الأغنية معاصرة تماما لأشجاننا أو لأفراحنا، أو بمعنى آخر إذا كانت هذه الأغنية مرتبطة بذكرياتنا القديمة، ولهذا فإن الأغاني التي سمعناها في أيامنا تشجينا أكثر من الأغاني التي نسمعها في الحاضر، وذلك لأننا نستمع بالاجتزاز النفسي عند سماع أغانينا القديمة المرتبطة بذكرياتنا الماضية بدرجة أكبر من استمتاعنا بأي نشيد أو أغنية تبعث الأمل في المستقبل وتدفع إلى العمل، وقد لا يرجع تقديرنا للجمال إلى معنى الأغنية بل قد يرجع إلى لحنها أو أسلوب أدائها — فان الكثيرين من الناس لا يفهمون معاني الأغاني ولكنهم مع ذلك يطربون لسماعها ويصفونها بالجمال .

على أنه يجب أن يلاحظ أن الاستماع المكتمل للأغاني يتطلب اعتبار المعنى واللحن وحدة تامة، ولا سيما حينما نصدر حكماً جمالياً على الأغنية، ويجب أيضا أن يكون هذا الحكم غير مرتبط بأي أساس ديني أو أخلاقي أو سياسي أو غير ذلك، فقد نحكم على الأغنيات الدينية بأنها ليست على مستوى الفن الجميل، ومع ذلك فاننا نميل إلى سماعها لأن ذلك مرتبط بعامل آخر وهو عامل ديني يرتبط بأوامر الدين ونواهيه .

٣ — الموسيقى :

أما في الموسيقى فان الغناء بالأصوات يتحول فيها إلى لغة جديدة تعزفها الألحان والأوتار، وذلك بتدخل من جانب العامل البشري ، وقد اختلف

مؤرخو الفنون ، فقال بعضهم : إن الموسيقى قد سبقت الغناء فى الظهور ، وقال البعض الآخر إن الغناء هو الأسبق فى الظهور . والواقع أن الغناء كان أسبق ظهوراً من الموسيقى لأن الغناء تعبير عن مشاعر النفس وآمالها وآلامها . وهو إنطلاقة تلقائية يعبر بها الإنسان عن لواعج النفس وحرارة الشوق ، عندما يشعر بالحب وهو أول ظاهرة إنسانية تدور حولها مختلف العواطف والانفعالات ، وحينما يشعر الإنسان بعنف هذه الظاهرة ينطلق لسانه بكلام مقطع شبه منغم يتجاوب مع أنات القلب وزفراته فيرسله عبر الهواء كأنه يحادث موضوع حبه أو كأنه يناجى الطبيعة التى تحتضن هذا المحبوب أو كأنه يسرى عن نفسه ، وكثيراً ما كان الإنسان البدائى يرفع عقيرته بالغناء لكى يذهب عن نفسه تلك الوحشة التى يحس بها وهو فى أحضان الطبيعة البكر التى تترامى مظاهرها أمامه فى مساحات شاسعة لا يعرف لها نهاية ، وتشعره بالخوف والرهبة ، فيكون هذا الغناء وسماعه لرجع صوته ائتناساً منه أو محاولة للشعور بالإيناس . ثم إن الإنسان الأول كان يحس إحساسا صادقا بدبيب الطبيعة ينساب إلى أعماق كيانه كخرير الماء المنبثق من ينابيع الأرض والمندفع عبر الشلالات والجنادل وحفيف الأشجار ، وأصوات الطيور المختلفة ودبيب الحيوانات وأصوات الرعد ووميض البرق وغير ذلك من زمجرة الرياح وهبوب النسمات اللطيفة . إن كل هذه المجموعة من الأصوات والألوان التى تصدرها الطبيعة يجد لها صدى فى نفس الفنان البدائى ، فيسترق السمع إليها ويحاول تقليد هذه الأوركسترا الطبيعية فيتولد لديه لحن جميل يتماوج مع ألحان الطبيعة ، وسرعان ما ينطلق صوته بالغناء ، ولهذا فاننا نرى فى موسيقى بعض الشعوب البدائية التى تعيش بين ظهرانينا اليوم دقات

وأصوات تقرب كثيراً مما نستمع إليه في أحضان الطبيعة — فمثلا نجد عند شعب جزر هاواى ألحانا موسيقية يخيل إلى من يسمعها أنه إنما يستمع إلى خرير الماء أو إلى تيار الهواء والماء في الجدول . وذلك يرجع إلى أن هذه البلاد عبارة عن جزر يكتنفها الماء ويتخللها . وإذا استمعت إلى موسيقى الصين الأصيلة فانك تحس فيها بالبساطة والأصالة والقدم والخضوع لقهر الطبيعة والشعور بضعف الإنسان في مواجهة القدر فهو كريشة في مهب الريح يحمل أثقال عشرات الألوف من السنين ويحيا وسط طبيعة شاسعة لا وزن له فيها إلا أن يعيش صابراً في حيرة خاضعاً لضربات القدر . وعلى الجملة فاننا نحس في مثل هذه الموسيقى بسلبية الإرادة الإنسانية وخضوعها الأعمى للطبيعة في بساطة وسذاجة صارخة . وإذا انتقلنا إلى الموسيقى البدائية عند قبائل الهنود الحمر أو قبائل أواسط أفريقيا كالشاوك وغيرهم فاننا نجد ألوانا من الموسيقى العنيفة التي تعلو فيها شدة قرع الطبول ويزمجر أثناءها النفير القوي ذو الصوت المرعب ، ومما لا شك فيه أن السمة الغالبة لهذا النوع من الموسيقى البدائية تتفق مع الطبيعة التي يعيش فيها زنوج إفريقيا مثلا ، إذ أنهم يحتاجون إلى استعمال الاصوات القوية لطرد الحيوانات المفترسة وطرد الأرواح الشريرة — وكذلك فان هذه الموسيقى تتجاوب مع مظاهر العنف في الطبيعة الصاخبة في الغابات وفي المنحدرات الجبلية وفوق التلال وتحت وطأة الحرارة الشديدة والأمطار الغزيرة ؛ هذا بالإضافة إلى حياة البدائي الافريقي اليومية التي تحيط بها المخاطر وألوان شتى من الصراع والاغارة ، ونحن نلمس في موسيقى الجاز تعبيراً عصريا يترجم عن موسيقى الزنوج في افريقيا . ومما هو جدير بالذكر أن

هذا النوع من الموسيقى نشأ عند زنوج جنوبى افريقيا ثم إنتشر منها إلى أمريكا و باقى أنحاء العالم .

فهذه الموسيقى إذن تعبر بصدق عن الطبيعة المحيطة بالانسان أو هى نوع من تجاوب النفس من ذبذبات الطبيعة الخارجية ، وعلى هذا فهى تأتى — كما قلنا — فى المركز الثانى بعد الغناء من حيث الظهور التاريخى ، لان الانسان مدفوع اولا إلى أن يعبر عن نفسه بالكلام أو بالغناء قبل أن ستنطق الاوتار والالات الموسيقية لكى يحملها ذلك التعبير النفسى الاصيل .
فالغناء التلقائى المنطلق للتعبير عن نزعات النفس وشوقها ولهفتها عند البدائى سابق فى الظهور على اللحن الموسيقى الذى يعزفه الفنان البدائى كى يستجيب لمظاهر الطبيعة ولكى يعبر تمام التعبير عن صيحاته الغنائية .

ثانيا — فنون السكون :

وهى فنون العمارة والتصوير والنحت . هذه الفنون تبنى على التناسق العقلى وتخضع للمنطق ولكنه ليس منطقا فكريا مترمتا . والانسان حينما يطلع على آثار الفنون الساكنة يشعر بنوع من الاعجاب لأن غايتها التعبير عن الجمال فقط . وغاية التذوق الجمالى لهذه الآثار هى أن يحس المشاهد بلحظة الخلق الفنى التى أتيح للفنان أثناءها أن يضع تصميم أثره ويخرجه .
وعلى قدر الثقافة الفنية التى تشيع فى نفسية المشاهد للأثر الفنى ، على قدر ما يسمو بذوقه الجمالى ويقدر القيمة الفنية للأثر الفنى الذى يعاينه . وقد نختلف مع لازماكس وغيره ممن يذهبون فى تسميتهم لهذه الفنون بفنون السكون وذلك حينما يصل بنا الاحساس بجمال التمثال أو الصورة إلى قمة

التذوق أو حينما يمثل الاثر الفني موضوعا من صميم الحياة ، فانه يحس بدبيب الحياة في أثره الفني ويشعر بأنه ممتليء حركة وقوة وحيوية — وكذلك نحن حينما تتذوق هـذا الاثر نشعر بهذا الدبيب وهذه الحركة وكأن تمثالا ما ينطلق بدون جناحين عـبر الفضاء بما يجسمه من معنى الانطلاق ، أو كأن صورة ما أو عدة صور تعبر عن حركة جماعية للمبارزة أو أي نشاط رياضي أو فني كالرقص أو ما شاكل ذلك ، فلا نملك إلا أن نحس احساسا عميقا بحدوث الحركة في العمل الفني الذي يبدو ساكنا في مظهره وعند النظرة الاولى العابرة .

وكأن لازباكس لا يقصد بهذه التسمية إلا أن يشير إلى أن فنون السكون هي نوع من تثبيت بعض الصور على حركة واحدة أو على شكل واحد ، وأن الاثر الفني على هـذه الصورة إذا نظرنا إليه موضوعيا وبحسب تشكيله الواقعي فهو يبدو ساكنا إذ هو ثابت يتحرك ، أما النظرة المتعمقة فانها شيء آخر وهي تتعلق بعملية التذوق أكثر من تعلقها بالاثر الفني نفسه .

وإذا كنا نرى أن فنون السكون نفسها تتحول إلى فنون تحيي مواتِ الجماد وتجعل المتأمل بها يحس بذبذبات الحياة في جنباتها ، فاننا سنجد في آخر الامر أن الفنون جميعا ستصبح على نمط واحد من حيث انطوائها على الحركة الدائمة والنشاط والحيوية المتجددة .

ثالثاً — الفنون الشعبية:

ومنها الشعر الغنائي ، والشعر القصصي ، والشعر التمثيلي ومنه الكوميديا والتراجيديا ، وكذلك الأوبريت أو التمثيليات الغنائية .

وهذه الأنواع من الفنون تجمع بين ناحيتين :

(١) الفن الأدبي .

(٢) والغناء أو الموسيقى .

ولسنا بحاجة إلى تكرار ما سبق أن قلناه بصدد هذه الفنون الشعرية من حيث أنها لا تصدر عن محاكاة للواقع أو تقليداً له أو تأريخا لحوادث معينة ، بل هي تعبير عن حدس جمالي أصيل للفنان وهذا هو أساس أصالتها

٦ – تصنيف سوريو :

وأخيرا نجد باحثا فرنسيا جماليا آخر هو اتيين سوريو F. Scuriau فقد وضع سوريو أستاذ علم الجمال في السربون تصنيفـــا أكثر تماسكا وتنظيما من التصنيفات السابقة عليه ، فهو قد بناه أولا عـــلى المحسوسات الأساسية الخاصة بكل مجموعة من الفنون ، وثانيا على أساس التمييز بين فنون من الدرجة الأولى وفنون من الدرجة الثانية . ومن الناحيـــة الأولى نجد محسوسات أساسية بسيطة هي صفات نوعيه مطلقة أو ماهيات خالصة وهي معطيات فنية أساسية يرتبط كل منها بفن أو بآخر ، ويحصى سوريو سبعة أنواع من هذه المحسوسات :

١ – الخطوط   ٢ – الأحكام   ٣ – الألوان   ٤ – الإضاءات

٥ — الحركات . ٦ — الأصوات الجزئية المقطعة . والمقاطع الصوتية .
٧ — الأصوات الموسيقية .

ومن الناحية الثانية نجد أنه يوجد في كل قسم من هذه الأقسام السبعة للمحسوسات الأولية البسيطة فن من الدرجة الأولى وهو فن غير تعبيري أو غير تصويري ، بمعنى أن المعطيات الظاهرة تنتظم هنا مباشرة على هيئة أشياء أو موجودات وتختلط تماماً مع الأثر الفني نفسه بحيث يظهر لناشيء واحد فلا نستطيع التمييز بين الموضوع والتعبير عنه ، إذ أننا في هذه الحالة نجد التعبير داخلاً في الموضوع ويكاد يكون هو الموضوع نفسه . ومن ثمت لا يمكن الفصل بين الناحيتين ، كما هو الحال في فن العمار فلا يمكن الفصل بين البيت المشيد الذي هو أثر معماري ، وبين صورة هذا البيت ، التي هي نتيجة أو تعبير لفن العمارة وكذلك الحال في الموسيقى والرقص ، إذا لم يكن كل منها معبراً عن موضوع معين ففي الألحان الموسيقية مثلا لا يمكن الفصل بين الجمل الموسيقية المعبرة والمفردات الموسيقية التي تتألف منها

ويوجد أيضاً في كل قسم من هذه الأقسام السبعة فن من الدرجة الثانية وهو فن تعبيري تصويري ولا ينصب فيه التنظيم على الموجودات أو الأشياء الثابتة أو الظواهر ، بل على مكوناتها بحيث نجد وراء الصورة الاولية ، الخطوط الاساسية أو البنية التي تتركب منها الصورة ، فوراء الشكل المكعب نجد خطوطا مستقيمة ، ولكنها توحي لنا في اجتماعها بشكل المكعب .

والرسم التالي (ص ١٨٦) يبين صلة الفنون بعضها بالبعض الآخر ، ثم

صلة هذه الفنون الكبرى بالفنون العنصري ، وذلك حسب تصنيف سوريو .

ونجد فى الجزء القريب من مركز الدائرة أرقام قطاعات الفنون المختلفة المبينة فيها . ثم نجد فى الجزء الذى يليه فنون الدرجة الأولى ، ثم تليها فنون الدرجة الثانية .

أولا — فنون الدرجة الأولى :

١ ـ الأرابيسك : Arabesque وهو الفن الزخرفى الذى يقوم على تكرار وحدات زخرفية بطريقة آلية ، فيستخدم السيمترية والتماثيل والتناظر دون أن يكون ثمت موضوع معين واضح ، وذلك كما هو الحال فى فن الزخرفة العربى .

٢ ـ فن العمارة أو البناء والإنشاءات المعمارية : Architecture

٣ ـ التلوين الخالص : Peinture pure

٤ ـ الإضاءة والأعمال الضوئية : Eclairage, Projections Lumineuses

٥ ـ الرقص : Dance

٦ ـ النظم الخالص : Prosodie pure

٧ ـ الموسيقى : Musique

ثانياً — فنون الدرجة الثانية :

١ - الرسم : Dessin

٢ - النحت : Sculpture

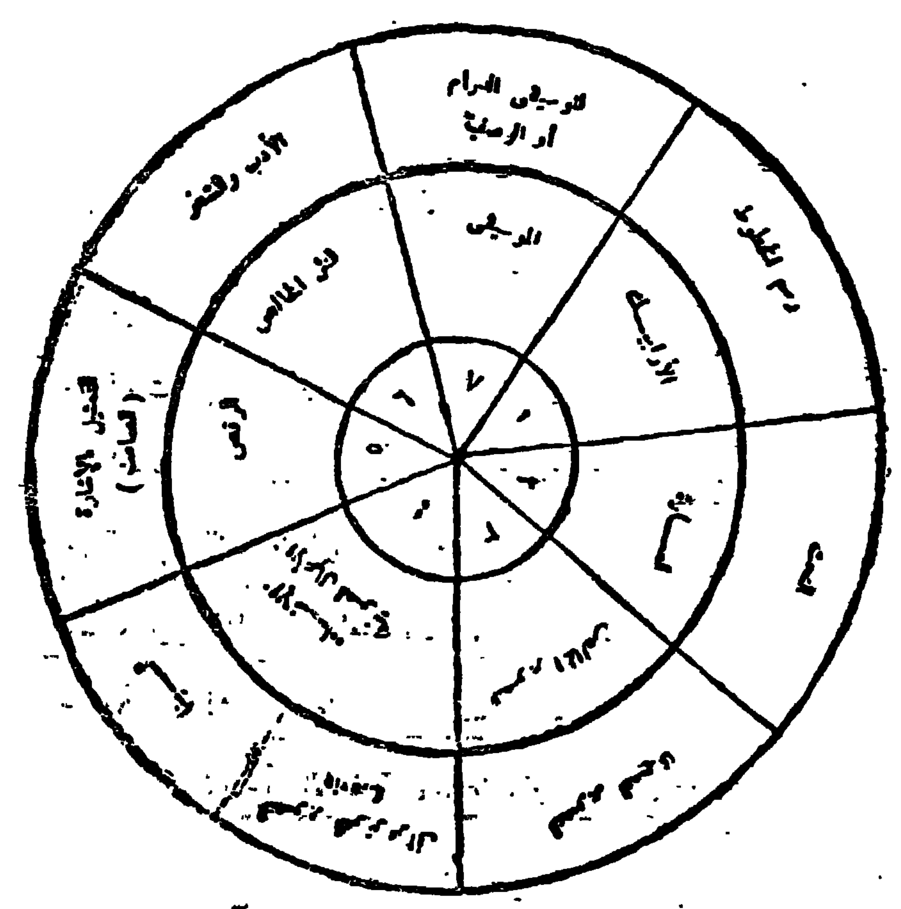
٣ - التلوين التصويري : Peinture représentative

٤ - التصوير الفوتوغرافي : Lavis, photo

٥ - التمثيل بالإشارة (الصامت) : Pantomime

٦ - الأدب والشعر : Littérature, poésie

٧ - الموسيقى الدرامية أو الوصفية : Musique dramatique ou descriptive



رسم يوضح صلة الفنون بعضها بالبعض الآخر :

(.E. Scuriau, Correspondance des Arts)

المعطيات الفنية الأساسية وصلتها بفنون الدرجتين الأولى والثانية حسب تصنيف سو ر

١ ـ (الخطوط) A : ـ الأرابيسك B ـ رسم الخطوط أو الرسم بصفة عامة C .

٢ ـ (الاحجام) A : ـ العمارة B ـ النحت C .

٣ ـ (الالوان) A : ـ التصوير أو التلوين الخالص B ـ التصوير التعبيرى أو التلوين التصويرى C .

٤ ـ (الاضاءة) A : ـ الأعمال الضوئية B التصوير الفوتوجرافى السينما C .

٥ ـ (الحركات) A : ـ الرقص B ـ التمثيل بالإشارة (الصامت) C .

٦ ـ (أصوات ذات مقاطع) A : النثر أو النظم الخالص B ـ الأدب والشعر C .

٧ ـ (أصوات موسيقية) A : ـ الموسيقى B ـ الموسيقى الدرام C .

A : تشير إلى المعطيات الفنية الأساسية

B : تشير إلى فنون الدرجة الأ

C : تشير إلى فنون الدرجة الثانية .

عرضنا إذن لستة أنواع من تصنيفات الفنون عنـــد كل من كانت وشوبنهاور وليسنج وشارل لالو ولاسباكس وسوريو . وقد تبين لنا أن بعض هذه التصنيفات يهمل طائفة من الفنون المعروفة كالمسرح والباليه . والبعض الآخر يجعلها فنوناً مركبة ترجع إلى فنون أبسط منها ، والواقع أن تصنيف سوريو للفنون الجميلة يعد أكثر التصنيفات دقة وأقربها تعبيراً عن ظاهرة التداخل بين الفنون المختلفة ، ويعطينا فكرة واضحة عن الصلة الوثيقة بين الفنون المختلفة .

والخلاصة أننا نلاحظ أن المذاهب الكلاسيكية تقسم الفنون قسمة ثنائية مصطنعة إلى : فنون متصلة بالمكان وأخرى متعلقة بالزمان ، بينما نجد فى التصنيف التقليدى فنوناً تشكيلية ثلاث هى : العمارة والنحت والرسم، وفنوناً إيقاعية ثلاث هى : الرقص والموسيقى والشعر . وقد انضم إلى هذه الفنون فن سابع هو فن السينما وفن ثامن هو الفن الإذاعى وربما فن تاسع هو الفن التليفزيونى . وأخيراً فن الصور المتحركة . ويؤخذ على هذا التصنيف التقليدى للفنون أنه كغيره من التصنيفات الأخرى لا يستوعب قسما كبيراً من الفنون المركبة ولا سيما فى مجموعة الفنون الإيقاعية ، فلا نجد مثلا فن المسرح أو الدراما وهو يستخدم النثر فى التعبير أيضاً وليس الشعر وحده ، ولا نجد كذلك فنون الأوبرا والباليه والغناء والخ ...

الفصل الحادى عشر

الفن والواقع الحى

إستعرضنا إذن النظريات المختلفة المفسرة لعملية الإبداع الفنى ، ونريد الآن أن نبين صلة الفن بالواقع أو الحياة ، فهل الفن منفصل عن الحياة معزول عن الواقع . أو أنه متصل بها داخل فى غمارها .

١ — نظريات القائلين بأن الفن لا يرتبط بالحياة :

نعرض أولا للنظريات التى فشلت فى الربط بين الفن والحياة ونخص بالذكر منها نظرية كل من برجسون وشوبنهاور لما بينهما من تشابه ، حيث كان شوبنهاور يقول إن الفن هو فرار من المظهر إلى الحقيقة المثالية ، وهو الطريق إلى الخلاص من إرادة الحياة حيث تنعم خلال التجربة الفنية بضرب من السلام النفسى العميق نتيجة لترقى الذات الفردية إلى مستوى الذات الخالصة المتحررة من أسر الزمان وشتى العلاقات الأخرى . والمتعة الجمالية الحقة لا تتم بدون التحرر من الإرادة الفردية والاستغراق فى المعرفة الخالصة فيكون الفنان والمتذوق كل منهما مرآة للموضوع . وكما أن الفن أداة للمعرفة ، فهو أيضا أداة للعلاج النفسى . أما برجسون فانه يقول إن العمل الفنى وليد تأمل خالص وسلبية حدسية تقوم على الإدراك المباشر للطبيعة والوقوف موقف العبادة أمام مشهد الحياة دون مشاركة إيجابية حقة من الفنان ، بل إنه يكتفى بالمشاركة الوجدانية فحسب . فيأتى العمل الفنى بدون غاية اللهم إلا المتعة والنشوة . وعلى هذا فان الفن يصبح نوعا من الإستبطان أو

التجربة الصوفية التي تحدث ضربا من الإنفصال عن الواقع .

وحقيقة الأمر أن شوبنهاور وبرجسون قد فشلا في الربط بين الفن والحياة لأنهما ربطا الفن بالفلسفة ، بل لقد جعلا منه مدخلا للفلسفة .

٢ — الفن مرتبط بالحياة : أرسطو :

أما هؤلاء الذين نجحوا في الربط بين الفن والحياة ، فعلى رأسهم أرسطو ، ذلك لأن نظرية محاكاة الفنان للطبيعة تعني أنه يستمد وحيه من الواقع ، ولكن البعض قد أساء فهم النظرية ففسرها على أن أرسطو يقصد تقليد الفنان للواقع ، ولكن الحقيقة أنه يقصد المحاكاة المنقحة للواقع أي تلك التي تقوم على مبدأ التخير أو بمعنى آخر هناك فريق بين الواقعية الساذجة التي ترسم الواقع كما تفعل آلة التصوير — وهذه ليست من الفن في شيء — والواقعية النقدية كما نجدها عند أرسطو فهي ترمي إلى تعديل الواقع فتطويه أو تحسنه أو تختزله أو تزيد عليه ، وهذا الموقف يجعل الفن قريبا من الواقع أي من الحياة .

٣ — جون ديوي ١٨٥٩ / ١٩٥٢ :

ونجد أيضا في موقف جون ديوي محاولة كبرى للاقتراب من الواقع فهو يربط الفن بالتجربة أو بالخبرات فيخلع عليه صفة نفعية عملية وظيفية ويسبغ على الخبرات الإنسانية بصفة عامة طابعا جماليا ، فليس هناك فاصل في نظره بين الخبرة الجمالية وخبراتنا اليومية ، ومن ثم فإنه لا تمييز عنده بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية ، وليست الخبرة الجمالية خاصة فقط بأصحاب الأمزجة الأرستقراطية الرقيقة دون غيرهم من عامة الناس ، فلكل فرد تجربته الجمالية ذات اللون الخاص بشرط أن تجيء متناسقة ومتسقة

ومشبعة وباعثة على الرضا أو اللذة نتيجة لما يصاحبها من تفاعل حيوى .

يقول جون ديوى فى كتابه « الخبرة والطبيعة » :

« إن الادراك الحسى المتسامى إلى درجة النشوة أو إن شئت فقل التقدير الجمالى لهو فى طبيعته كأى تلذذ آخر نتذوق بمقتضاه أى موضوع عادى من موضوعات الحياة اليومية » .

وعلى هذا فان العنصر الجمالى — كما يرى ديوى — ليس خاصاً بالفنون الجميلة وحدها . بل أنه ليكسو أى عمل يقوم به الإنسان ويستحق أن يحمل سمة الجمال ، ومن ثمة فهو ليس دخيلا على التجربة الإنسانية وليس أثراً من آثار الترف أو الكسل أو اللهو أو الحدس الصوفى أو التسامى الاخلاقى ، بل هو نوع من الترقى للسمات العادية التى تميز الخبرات المكتملة السوية، ولهذا فان الفن يرتبط إرتباطاً وثيقاً بالحضارة الإنسانية ، وبجميع أوجه نشاط الإنسان ، ففى الناحية الإقتصادية مثلا نجد أن منتجى السلع يتنافسون فى اظهار منتجاتهم بطريقة جمالية ، وكذلك فاننا نشاهد اليوم كيف تحمل جميع صور التعامل والإتصال بين الأفراد هذا الطابع الجمالى إذا ما أريد لهذا التعامل أن يكون على مستوى متكامل سوى ، ولكن ديوى يبالغ فى هذه الناحية بحيث يؤدى موقفه إلى ضياع الفنون الجميلة الخاصة وسط هذا التعميم الذى لا مبرر له لعنصر الجمال فى النشاط الإنسانى . فليس الفن هو الواقع تماماً ، بل هو حصيلة التقاء الفنان المبدع بالواقع وتفاعله معه وليست الفنون التطبيقية مجالا للتجربة الفنية الخالصة ، إذ أنها تستهدف غايات نفعية بينما تستهدف التجربة الفنية الخالصة الخلق الفنى فى ذاته ولذاته .

٣ — التوفيق بين المذاهب السابقة فى علاقة الفن بالحياة :

نظرية شارل لالو : (١)

والحق أن الفن ليس مرتبطاً بالحياة أو منعزلا عنها و ليس هو أيضاً فقط الحياة نفسها أو فراراً منها ، بل هو هذه الصور جميعاً ، وهذا ما ارتآه شارل لا لو عام الجمال الفرنسى .

وقد اختط لالو طريقة علمية لدراسة الظاهرات الجمالية وعلاقتها بالحياة أو بالواقع ، فهو يرى ضرورة الإمتناع عن إصدار أحكام تعسفية أولية على الموضوع ، بل يجب فى نظره أن نجمع أولا طائفة من النماذج الجزئية المتباينة ، وندرسها كما يدرس عالم الأخلاق حالات الضمير الجزئية ، أى بمعنى آخر يجب أن ننشىء علما للوقائع الجمالية على نسق علم الوقائع الأخلاقية عند ألبير بابيه ومدرسته ، فندرس عدة نماذج من إنتاج كبار الفنانين ، ونقيم على أساس هذه الدراسة النقدية نظرية فى الإبداع أو فى التذوق الفنى .

وقد تكشفت أمام لالو خمسة أوجه لعلاقة الفن بالحياة من خلال دراسته للنماذج المختلفة ، وهى (٢) :

١ — الوظيفة التكنيكية للفن : L'activité technique أى ممارسة الفن لذاته دون أن يرتبط بأى غاية أخلاقية أو عاطفية أو دينية أو سياسية ،

---

(١) راجع : Ch. Lalo: Notions d' Esthétique, PUF

(2) : L'expression de la vie dans l'art, Alcan

: L'art loin de la vie-Les grandes evasions esthètiques

: L'èconomie des passions, Vrin.

وهذا هو موقف أصحاب مدرسة «الفن للفن» عند بودلير وأوسكار وايلد وجونكور. فالفنان عند هؤلاء غير مطالب بالتزام أى شروط غير ما تقتضيه أصول الصناعة الفنية نفسها.

٢ - الوظيفة الترفيهية للفن أو الفن كترف كمالى La fonction de diversion:

تتمثل وظيفة الفن حسب هذا الموقف، فى أنه ينسينا الحياة بأن يصرفنا إلى اللهو واللعب أو الترفيه والتسلية، ومعنى هذا أن تأمل الجمال هو ضرب من التسلية أو المتعة وسط مشاغل الحياة وهمومها. وهذا هو رأى كانت وشيلر وهربرت سبنسر، وكذلك فلوبير ولامارتين الذى كان يطبقه فى حياته فكان يمارس الفن لكى يهرب من وطأة عمله السياسى.

٣ - الوظيفة المثالية للفن La fonction de perfectionnemt: وتكون مهمة الفنان حسب هذا الموقف الإفلاطونى محاولة تجميل الواقع أو تجسيم المثل الأعلى بأن يضفى على الحياة طابعا جميلا من خياله الخصيب وذلك كما نجد فى أقاصيص البطولة وروايات الفروسية ولوحات بعض الفنانين الأكاديميين...

٤ - الوظيفة التطهيرية للفن La purgation des passions: وتكون مهمة الفن حسب هذا الموقف أن يطهر إنفعالاتنا، ويحررنا من الألم ويحصننا أخلاقيا، فقد كتب جيته آلام فرتر حتى يحرر نفسه من هواجسه وانفعالاته الحادة التى كانت تدعوه إلى الانتحار، وكذلك فإن «المأساة» تعمل على استبعاد مشاعر الخوف وطردها هى وغيرها من المشاعر العنيفة فننعم بالراحة والسكينة.

٥ ـ الوظيفة التكرارية أو التسجيلية للفن La fonction de recouvrement :

ومهمة الفن حسب هذا الموقف هي تسجيل ظروف الحياة بقصد العمل على استبقائها والاحتفاظ بصورها أو تكرار الوقائع مع تغييرها فى أضيق الحدود ، وقد تكون هذه النزعة طبيعية كما هو الحال عند تين Taine أو حيوية كما هو الحال عند جويو Guyau أو واقعية كما هو الحال عند زولا أم وجودية كما هو الحال عند سارتر ، كما نجد أيضا هذا الإتجاه عند مونتنى وستندال وبروست ، وهكذا يكون الفن عبارة عن الأداة التى يصوغ بها الفنان حياته الخاصة أو حياة الآخرين مع شىء من التعديل الذى لا يقترب بالعمل الفنى من التحوير الرومنطيقى ذي الطابع الخاص .

ويرى شارل لالو أن هذه الوظائف أو المواقف كلها موجودة فى مجال التجربة الجمالية وأن الخطأ كل الخطأ فى الإيمان بقيمة جمالية مطلقة تنتهى بنا إلى الخلط بين الخير والجمال أى بين الكمال الأخلاقى والكمال الجمالى كما هو الحال عند كروتشى ، فليس الفن ميـــدانا للأخلاق أو الدين كما يقول تولستوى بل هو ظاهرة خصبة حرة يجب أن يدرس فى ذاته كما ندرس الظواهر الأخرى وبهذا نستطيع ـ حسب رأى لالو ـ إقامة علم للظواهر الجمالية ، على نسق علم الظواهر أو الوقائع الأخلاقية

وقد سبق لنا أن أشرنا ـ فى موضع آخر ـ إلى القصور الواضح فى الإتجاه العلمى الجــديد الذى يتجاهل طبيعة الأحكام الجمالية وكيف أنها أحكام تقويمية معيارية

الفصل الثاني عشر

الفن والمجتمع

للفن أهمية كبرى بالنسبة للمجتمع ، فقد يكون ذا تأثير بالغ فى الحياة النفسية لأفراد المجتمع ، إذ أنه يخلق روح التضامن عن طريق الاعجاب بالآثار الفنية وشيوع هذا الأعجاب بين الناس ، وكذلك فإن هذا الاعجاب ينبع من المشاركة الوجدانية — ونحن نعرف ما لهذه المشاركة الوجدانية من عظيم الأثر فى حياتنا الاجتماعية فهى التى تعمل على تدعيم التكتلات السياسية والاقتصادية والإجتماعية وغيرها وإرساء قواعد التضامن والتماسك الإجتماعى .

وعلى العموم فأن الفن له تأثيره النفسى الخاص من حيث أنه يقوى الروابط بين الفرد والمجتمع ، ويدعم الصلات بين الأفراد أنفسهم فى المجتمع ومن الناحية الانسانية نجد أن الفن أداة للتفاهم العالمى ، فالفن لا يعرف حدوداً أو حواجز سياسية ، فنحن نعجب بالموسيقى الغربية وكذلك بآثار الرسم والنحت عند المثالين الغربيين وآثار الأدب العالمى لأنها تعبر عن معانٍ إنسانية خالدة .

وإذن فالفن له تأثيره الواضح فى إزالة الفوارق السياسية وتعبيد الطريق أمام وحدة بنى البشر وإجتماعهم على الخير . وكذلك للفن أهمية اجتماعية خاصة من حيث أنه يستخدم فى المناسبات الاجتماعية . فنى حفلات الزواج تظهر فنون شتى كالغناء والموسيقى والرقص والتجميل وغيرها ،

وكذلك يظهر الفن فى الطقوس والمراسم الدينية وكذلك فى الشعائر الجنائزية وفى حفلات الميلاد وفى الأعياد الوطنية وفى حفـلات الأستقبال الخ . . . وكذلك للفن أهمية مادية إقتصادية . فالصناعات الكبرى — وقد قامت على طريقة التركز الانتاج والتوسع فى التصدير وما ينتج عن هذا من إحتدام المنافسة بين المنتجين، وجدت نفسها فى حاجة شديدة إلى الفن الجميل لتكسب عن طريقة أسواقا جديدة وزبائن جدد ، فالأعلان الجميل عن السلع وتجميل مظهرها ، وتغليفها بطريقة فنية يجذب المشترين ويضمن للسلع رواجا كبيراً . فالعنصر الجمالى فى الصناعة أصبح ذا قيمة عظمى ، فمثلا لا يقبل الناس كثيرا على شراء سيارة قبيحة المنظر مع أنها قد تكون قوية الالات جيدة الصنع ، بل غالباً ما تجذب السيارة الأنيقة أنظار المشترين بقطع النظر عن جودة صنعها أو عدمه . كذلك الحال فى جميع المنتجات سواء كانت للاستهلاك الغذائى أو غيره .

ويمكن أن نلخص وظائف الفن فى المجتمع كما يلى :

١ — الفن وسيلة للتسلية وللترويح عن النفس من وطأة العمل وخصوصاً بعد أن تدخل تقسيم العمل الفنى فى كل نواحى حياتنا الاقتصادية الاقتصادية وأصبح التخصص الضيق أساساً للانتاج الكبير ، ولهـذا فـأن العامل الذى يقضى حياته كلها فى صنع جزء من دبوس يشعر بركود عقلى وإرهاق نفسى من هذا التواتر الرتيب فى عمله فهو يحتاج إلى تجديد لونه النفسى وبعث النشاط فى حياته الشعورية ، ولا يتـأتى له ذلك عن طريق الفن ؛ إذ الفن بما يقدمه من ألوان فنية مروحة عن النفس ومجددة

للنشاط يكون فى نهاية الأمر من العوامل ذات الأثر فى زيادة الأنتاج .

٢ — الفن يخلق تيـــارات وموجات عارمة من المشاركة الوجدانية . وبذلك يؤدي إلى الوحدة الاجتماعية والتماسك الاجتماعى عن طريق النظارة والمعجبين والمتذوقين .

٣ ـ وللفن وظيفة تربوية هامة : إذ أنه أداة لترقية المشاعر والتسامى بالحس ، نتيجة إدراك الانسجام الفنى فى روائع الآثار الفنية .

٤ ـ كذلك للفن وظيفة عملية : إذ أن منتجات الفن هى التى تحفظ الآثار التاريخية كالتماثيل والمعابد الضخمة والقصور والمساجد والأسوار العالية العظيمة والأواني الفخارية وقطع النسيج ، والملابس القديمة والدروع المزركشة ومقابض السيوف الدقيقة الصنع وغير ذلك من الحلى والأوانى والتوابيت والعربات والنقوش التى تـكون موضوعا للدراســة العلمية التاريخية .

٥ ـ الفن ذو أثر كبير من الناحية القومية : فهو يكتل الشعور لمواجهة الأعداء عن طريق الخطب الحماسية والموسيقى القوية الألحان والأناشيد القوية الأداء التى تلهب حماس الجماهـير فتهرع إلى النضال وتحقيق أهـداف الوطن .

٦ ـ ولا يمكن أن ننسى ما للفن من وظيفة دينية : فأن الدين يستخدم الفن فى المناسبات الدينية المختلفة سواء عن طريق الرسم ، أو النحت أو الموسيقى الدينية أو الخطب الدينية أو مختلف أنواع الـتراث الأدبى المتعلق بالدين . وقد برع فنانو عصر النهضة فى رسم الشخصيات الدينية كصور

المسيح والعذراء وصلب المسيح والعشاء الربانى الخ . كذلك نجـد تقدما ملحوظاً فيما يختص بفن زخرفة الكنائس وتلوين زجاجها وقبابها وحوائطها .

وقد نشأت عند المسلمين أيضاً فنون عدة حول بناء المساجد وتزيينها وزخرفتها ونسج السجاجيد التى تغطى أرضها .

ويمكن أن نضيف إلى هذا تأثير الفن فى الأخلاق ، فرغم أننا ننكر أن الفن يخضع للأخلاق إلا أن الانتاج الفنى يؤثر فينا من الناحية الأخلاقية فى كثير من الحـالات وذلك حسب فكرة الفنان التى تكمن وراء خلقه الفنى . فربما كانت القصيدة الشعرية دافعة لنـا إلى أن نبتعد عن الرذيلة ونلتزم حدود الفضيلة .

٧ ـ الوظيفة المنطقية للفن : وقد يتبادر إلى الأذهان أنه لا يمكن الكلام عن وظيفة منطقية للفن ، وقد قال برالو بالفعل إنه لا يمكن أن نخلط بين الجمال والحق ، وأن الفن لا ينبع من العقل الخالص الذى هو أسـاس المنطق .

وقد سبقت لنا الإشارة إلى أن أفلاطون هو الذي وحد بين الحق والجمال ولكن نظريته هذه لا يوجد من يؤيدها فى عصرنا هذا ، فالحقيقة المنطقية تختلف كثيراً عن الظاهرة الجمالية ، ولو أن الحق قد يكون جميـلا ولكن هذا أمر عرضى بالنسبة له .

ومهـما يكن أمر هذه الأعتراضات الموجهة إلى تطابق الجمال مع الحق ، إلا أننـا نجد أن العمل الفنى بما يبدو فيه من أنسجام ووحدة وكأنه يقنع عقلنا كما يؤثر على قوانا الأخرى ، ومن ثم فأن العلاقات المنطقية قد تكون

ذات مسحة جمالية . ويضرب أصحاب هذا الرأي مثلا لذلك بقولهم . أن البرهان الرياضي البسيط النافذ يبدو أمامنا كما لو كان يحمل نوعا من الطلاوة والبهاء بحيث يمكن أن نقول بأن العلم في مجمله هو نوع من النشاط الذي يعبر عن جلال العقل وبهائه وروعته وثمة أمر آخر وهو أن الانسجام Harmony الذي هو السمة المميزة للجمال إنما يعتبر في نظر العقل تنظيما ما .

فاذا كان هذا التنظيم يدخل تحت نظام منطقي معقول ، فانه بذلك يصبح كأي أثر من آثار العقل كما هو الحال في نظام المخلوقات وتطورها وفي نظام الكون وتماسكه بحيث يكون هذا النظام مجلي للعقل ومهبطا للجمال في نفس الوقت .

وهكذا يبدو أن الفن يتدخل في حياتنا الاجتماعية ، ويتغلغل في صميم هذه الحياة بحيث يصبح الفن مبدأ للحياة بل إن مبدأ الفن هو الحياة نفسها . يقول (جويو) : « الحياة مبدأ الفن ، ويمكن أن يعرف الجمال بأنه إدراك أو فعل ينعش الحياة في صورها الثلاث : العاطفة والعقل والإرادة . وما لذة الجمال إلا شعور بهذا الأنتعاش العام. فالانفعال الفني هو الذي يملك علينا كياننا كله في لحظة التذوق . ولا يتم تذوق هذا الجمال إلا في نطاق شعورنا بالحرية » .

الفصل الثالث عشر

علم الاجتماع الجمالى

١ - النزعة الفردية والنزعة الاجتماعية :

أشرنا فى الفصل السابق إلى أهمية الفن ووظائفه فى المجتمع ، غير أن صلة الفن بالمجتمع قد استرعت أنظار علماء الاجتماع . وأصبحت دراسة الفن نوعاً من فروع هذا العلم الجديد الذى يعرف بعلم الاجتماع الجمالى sccicIcgie-Esthétique ولكن هذا العلم لا يزال فى طور النشأة الأولى يتدرج متعثراً فى مواجهة تمسك الفنانين والمتذوقين على السواء بدعوى الأصالة والحرية والاستقلال عن المجتمع وقيمه ، ويبدو أن ثمة تيارات فكرية معارضة تعرقل بلورة مفاهيم هذا العلم الجديد . فنرى الوجوديين من أتباع هيدجر وياسبرز يشيدون بالتجربة الذاتية المشخصة ويرون فى اتجاه الذات إلى الغير أو المجتمع نوعا من « السقوط » ومع ذلك فإن الاتجاه أو (السقوط) لا مفر منه رغم أنه يخلع عن الذات أصالتها وفرديتها ولكنها النتيجة الحتمية للمذهب الوجودى هى أن الممارسة الحرة للنشاط الفنى لا تكون إلا فى نطاق الفردية ، (فتجربتى أنا) الفريدة هى التى تسمح لى بالانطلاق الأصيل فى عالم الفن ، وبالإضافة إلى هذا فإن (المواقف النهائية أو الحدية) التى تتحدى التجربة الفردية كالموت أو الألم ، والتى لا يشعر الفرد فيها بأن ثمة مشاركة أو معاونة من الغير - هذه المواقف التى يحس فيها الفرد بالعزلة التامة والوحشة والقلق وأخيراً بالعدم - هى التى تصلح لأن تكون

محركا للعمل الفنى الأصيل، أما (السقوط) فأنه لا يحرك فى الفرد شعوراً أو انفعالا ذا طابع خاص . وبمعنى آخر أن اندماج الفرد فى الجماعة وذوبان شخصيته فى المجتمع لا يكون حافزاً أصيلا على الانتاج الفنى الممتاز، وينتج من هذا أن العمل الفنى الذى ينتجه الفنان تحت تأثير المجتمع وسلطته وبوحى من مطالبه لا يتميز بالأصالة والجدة .

هذه النظرة المعارضة للموقف الاجتماعى فيما يختص بالفن تحتل مكان الصدارة فى الفكر الأوربى المعاصر رغم ذيوع الفكر الاشتراكى وتأثيره الواضح على النظم السياسية والاقتصادية . ولم يستطع المد الاشتراكى القضاء على هذا التعارض الواضح بين اتجاه الفن المعاصر وتكريسه للنزعة الفردية ، وما ينبغى أن تكون عليه الفنون فى رحاب الاشتراكية ، غير أن الدولة قد تدخلت أخيراً لتحقيق هذا الانسجام ، فلم تقتصر ممارسة التوجيه فى الميدان الاشتراكية على التنظيم السياسى والاقتصادى فحسب بل أدخلت الفنون أيضاً فى دائرة هـــذا التوجيه الملزم الذى تمارسه سلطة الدولة .

٢ ـ النزعة الفردية الرومانطيقية :

ويبدو أن تأصل النزعة الفردية فى الوسط الفنى يرجع إلى مبالغة الرومانطيقيين ودعاة مذهب (الفن للفن) فهم الذين يتحمسون للفردية ويستنكرون القول بتدخل المجتمع فى تقييم الآثار الفنية ويذهبون إلى أن الفنان لا ينتج إلا وهو فى عزلة عن المجتمع ، أى وهو فى برجه العاجى ، وأن هذه العزلة أو هذا الانفصال عن المجتمع هو مصدر الوحى والالهام

الفنى والواقع أن أشد الفنانين تعصباً للنزعة الفردية ولمبدأ الفن للفن وهم الذين ينعون على مجتمعهم بالغباء والجمود والظلم وضحالة الذوق الفنى . هؤلاء هم أنفسهم الذين يؤكدون فى نفس الوقت أنهم ينتجون للأجيال القادمة ، وليست هذه الأجيال القادمة سوى مجتمعات المستقبل ، فكأنهم يطمحون إلى أن تحيا آثارهم الفنية فى مجتمع مـا . وعلى هذا فأن الخلود أو المجد أو ذيوع الصيت الذى ينشده الفرديون إنمـا ينطوى على أمل براق فى مجتمع أفضل مقبل .

٣ — النزعة الفردية العقلية :

وقد أشرنا فى موضع سابق إلى الموقف الكانتى ، وأوضحنا كيف أن هذا الفيلسوف النقدى كان يؤمن بالفردية العقلية ، فقد وضع للذوق قوانين تصلح لأن تكون قواعد لجميع العقول . ومع ذلك فأن الحكم الجمالى عنده يتصف بالضرورة الذاتيه . فهو حكم ذاتى ينتفى إذا لم توجد حياة إجتماعية أى « مملكة للغايات الجمالية » .

وعلى الرغم من ذلك فأن موقف (كانت) يختلف عن موقف الإجتماعيين المعاصرين . فالمجتمع فى نظره ذو طابع شكلى مثالى يكون فيه الأفراد فى مستوى واحد بدون نظر إلى أختلاف التربية والوعى الجمالى . بينما نجد أن علم الإجتماع الجمالى يتسم بالطابع النسبى ، إذ يرى أتباعه أن الفن يصدر عن تنظيم إجتماعى معين ، لا عن نظام مطلق يصلح لسائر المجتمعات ، وكذلك فأنه يخضع لتطور هذا المجتمع المعين ، فلا يجمد عند مرحلة معينة من مراحل التطور الإجتماعى .

٤ – بداية النظرة الإجتماعية للفن :

لم تكن النشأة الأولى للموقف الإجتماعي بصدد الفن بخلصة تماما من رواسب المدارس القديمة . فكما نظر أفلاطون إلى الفن من الناحية الأخلاقية ونظر إليه أرسطو من الوجهة التربوية نجد أن الإجتماعيين الجماليين الأوائل قد نظروا إلى الفن نظرة طبيعية وإجتماعية معاً . فأعتقدوا أنهم يستطيعون التدليل على تأثير الطقس والعوامل الطبيعية على العبقرية الفنية ، وبالتالى على الشعور بالجمال الذى يعتبرونه حاسة سادسة . وقد سبق لنا أن أشرنا إلى موقف تين Taine وكيف أنه يطابق بين علم الجمال وعلم النبات مثلاً ، فيخضع الفن لثلاثة عوامل هى : الجنس والبيئة والطبيعة والأخلاقية ، ثم تأثير كل جيل من الفنانين على الجيل الذى يليه ، بينما نجد أن دوركيم يؤكد أثر الضغط الإجتماعى وحده على الفن ، ذلك الضغط الذى يختلف عن تأثير العوامل المادية الطبيعية والمؤثرات السيكلوجية .

ومن بين المواقف الإجتماعية المتعثرة نجد موقف جويو فهو يتكلم عن عن شدة الحياة فيقيس قيمة الفن بهذه الشدة الحيوية التى يفترض وجودها فى الفنان وفى المعجبين وفى شخصيات الأثر الفنى على السواء ، وهو يرى أن هذه الشدة تعلو على الفرد وتتجاوز قدراته الشخصية فهى تمتلىء خصوبة وتدفقا وتكون مصدراً لإبداع الحياة ، ومن ثمة فهى أساس العبقرية الفنية .

وإذا كان جويو يجعل المشاركة الوجدانية — فى نطاق أنظمة الذوات المتماسكة وفى نطاق المجتمع الذى يتألف من هذه الذوات المتماسكة — أساسا للشعور بالجمال ، بالإضافة إلى مبدأ التضامن الإجتماعى فأنه مع هذا لم يفلح

فى الأقتراب من المواقف الإجتماعية الأساسية ، ذلك لأنه فضلا عما أدخله من عناصر غير جمالية فى الشعور الجمالي — منها ما هو دينى أو أخلاقى أو علمى أو مشاعر غير إجتماعية — فهو يفترض أن الشدة الحيوية ، وهى مصدر الإبداع الفنى ذات طابع مطلق ، بينما يرفض علم الإجتماع الجمالى قبول أى مبدأ مطلق [1].

٥ — النظرة الأجتماعية للفن :

وإذا كانت هذه الخطوات الأولى فى ميدان علم الاجتماع الجمالى قد تعثرت بعض الشىء . فأن دعاة هذا العلم رأوا أنه من الضرورى أن ترسم أولا حدود هذه الدراسة ومنهجها فضلا عن ضرورة إلقاء مزيد من الضوء على المفاهيم الأساسية فى ميدان الاجتماع الجمالى .

ولقد لاحظ الاجتماعيون أن « ظاهرة الإنسجام » وهى أساس الشعور بالجمال وكذلك « أنعدام الأنسجام » الذى هو أساس الشعور بالقبح — هاتين الظاهرتين يبدو أنهما أكثر تعقيداً مما يظن الفرديون ، فهما ترجعان إلى تاريخ طويل وتطور عريض فى الحياة الإجتماعية للانسان . وليس الانسجام فى الشىء الجميل متعلقا بهذا الشىء أى بالموضوع ، بحيث يكون صفة لا زمة له ، منفصلة عن إدراكنا له فى عصر معين ، وفى مجتمع

(١) راجع :

Ch. Lalo : L'art et la vie sociale; Notions d'eslhétique;

الدكتور عبد العزيز عزت : الفن وعلم الإجتماع الجمالى .

معين ، كما يدعي الموضوعيون . بل إن الإنسجام مشروط بوجود ذات تحيا في مجتمع معين وفي زمان معين .

فالانسجام الذي ندركه في الاثر المعماري مثلا يكون أساسا لحكمنا على هذا الاثر بالجمال ليس في المتوسط الذهني النظري الذي يصدق عند الجميع في أي عصر من العصور ، وفي أي مجتمع من المجتمعات . بل هو الإنسجام الذي تستريح إليه أذواق الناس في أي مجتمع معين وفي عصر معين بحيث يلقي قبولا وأستحسانا عند الغالبية العظمى منهم . ومعنى هذا أنه يخضع للتنظيم الإجتماعي وللجزاءات الاجتماعية :

ولا يعني هذا أن المدرسة الاجتماعية تقلل من قيمة الأثر الفردي وفاعليته في العمل الفني . بل أن الفرد هو الذي يبدأ العمل وهو الذي ينفذه ولكن الفرد هنا ليس مستقلا عن غيره من الافراد في المجتمع . بل هو فرد إجتماعي مشبع بروح الجماعة ، تلك الروح التي ينبع منها إلهامه الفني والذي يستهدف إشباع حاجات الوسط الإجتماعي الذي يعيش فيه وتفسر الاصالة إجتماعيا على أساس تقدير المجتمع للفنان وأعترافه بأنه أقدر من غيره من الافراد العاديين على إنجاز مطالب الجماعة من هذه الناحية .

ويرجع الفضل إلى مدرسة « دور كيم » و « ليفي برول » في تأكيدها للطابع الإجتماعي المميز للظاهرات الفنية . ولكن يؤخذ على هذه المدرسة مبالغتها في طمس معالم الفردية ، كما كان يؤخذ على الفرديين مبالغتهم في إظهار الجانب الفردي وحده في العمل الفني . وحقيقة الامر أن الفرد ينطوي على ميول إجتماعية وأخرى أنانية فردية . وهذه الميول دائمة الفعل وتحدث بينها تأثيرات متبادلة .

والعمل الفني الذى يصفه الناس بالأصالة والجدة إنما يتضمن فى الواقع عنصرين : تركيب جديد ثم عناصر متفرقة ومنعزلة هى محاولات السابقين فيكون هذا التركيب الجديد بمثابة صيغة جديدة تحمل فى طياتها العناصر القديمة . ويتحدد وقت ظهور هذا (التركيب) عن طريق المجتمع ، فيأتى لكي يشغل فراغا أحس به الجمهور . فكأن المجتمع يترقب ظهور التركيب الجديد بحيث يتلقاه بالقبول والإستحسان موليا ظهره للصور الفنية السائدة بعد أن يكون قد ملها ، ومن ثم فأن الفنان العبقرى لا ينشأ من تلقاء نفسه ولكن أمل الجماعة وترقبها هو الذى يخلق الفنان كأنه (بطل) منتظر ؟؟

فالفن إذن يرجع إلى الجماعة ، وهو يختلف عن العلم ، ذلك أن الفن — كما ذكرنا — يتميز بالطابع النسبي — وهو ينبع أصلا من نظام الجماعة القائم على العلاقات الوطيدة بين الأفراد ، بينما يستند العلم إلى قوانين كلية مطلقة لا تتأثر بالأختلافات الفردية أو الإجتماعية .

وإذا كان المجمع هو مصدر (القيمة الجمالية) فأن للفرد أيضا دوره فى عملية الخلق الفنى — كما ذكرنا — ونستطيع أن نوفق بين دور الفرد ودور الجماعة من هذه الناحية ، مما نلاحظه أخيراً من أن القيم الفنية إنما توجد بالقوة فى اللا شعور عند الفنان ، وتبقى على على هذا الوضع مكتسبة بالصيغة الفردية . ولكنها حينما تتجه إلى سطح الذات أى إلى التحقق لكى تصبح (بالفعل) فأنها حينئذ تصطبغ بالصبغة الإجتماعية بحيث يكون المجتمع فى النهاية هو المصب والمصدر الأخير للعمل الفنى وللقيمة الجمالية ولإحساسنا بالجمال .

٦ ـ التنظيم الإجتماعى للفن :

تبين لنا إذن كيف أن الفن وليد المجتمع ، ومن ثم كان من الضرورى أن يخضع للتنظيم الإجتماعى . ولما كانت النظم الإجتماعية متداخلة وذات تأثير متبادل ، فـأن النشاط الفنى فى المجتمع لا بد من أن يخضع لطائفة من العناصر أو الشروط غير الجمالية التى تشكل فى مجموعها تركيبا فوقيا يعلو ويظل سائر مجالات الفن[1] .

أولا : العناصر غير الجمالية فى الحياة الفنية :

وتتلخص هذه العناصر فيما يلى :

أ ـ المادة :

تعتبر المـادة التى يشكلها الفنان أول هذه العناصر الغير جمالية وذلك كالحجارة والمعادن والخشب فى فن العمارة .

ب ـ الحرفيون (الصناع) :

وهم الذين يقومون بتشكيل المـادة ، ويذهب لالو إلى أن التنظيم النقابى لهؤلاء الحرفيين هو الذى يفسر من بعض النواحى تطور أساليب التزيين واختفائها بعد الثورة الفرنسية عندما قضت هذه الثورة على التنظيم النقـابى .

---

(١) راجع Ch. Lalo: L'art et la vie Sociale

ج ـ الطبقة الإجتماعية والحياة السياسية :

وللطبقات الإجتماعية وكذلك للنظام السياسي تأثير بالغ على النشاط الفنى ذلك أن الإنتاج الفنى فى المجتمع يخضع لظروف هذا المجتمع وعاداته وتقاليده ويختلف أيضـا حسب أذواق الطبقات الإجتماعية المختلفة . فنجد فنونا خاصـة لمجتمع يقوم على الرق وأخرى لمجتمع أرستقراطي وغيرها لمجتمع ديمقراطى أو بورجوازى .

ويشير الاجتماعيون وخاصة برودون إلى أنه حينما تخمد جذوة الصراع الطبقى . فأن كثيراً من الفنون سيختفى أو يتعدل . ولا سيما تلك الفنون التى تقوم على الأحكام الجمالية للطبقات الإجتماعية . فسيندثر الفن الانانى الفردى ويحل محـله فن يخضع للتنظيم الاجتماعى ويقوم على الترف العام أو المشترك لا الـترف الخاص بطبقة معينة فى المجتمع . وبذلك يكرس الفن نشاطه للجماهير الكادحة فى الحقل أو فى المصنع أو فى السوق . وتتلاشى إلى الابد شعارات الفن للفن وتحل محلها شعارات الفن للمجتمع . ولا يكون الإلزام الاجتماعى للفنان قهرياً فى هذه الحالة ، بل سيكون إلتزاما إجتماعياً ينبع من الذات المتأثرة بالمجتمع .

د ـ النظم الدينية :

ولهذه النظم الدينية ـ كعامل غير جمالي ـ تأثيرها الفعال فى حياة الجماعة وفى النشاط الفنى بوجه خاص ، وخصوصاً إذا لم يكن فى المجتمع أى نوع من تقسيم العمل ، ونلاحظ فى هذه الحالة أن سائر النظم الاجتماعية فى هذا المجتمع تصبح نظما دينية فى نفس الوقت ، ولا شك أن دراسة

النظم الإجتماعية للشعوب البدائية تطالعنا على مدى تغلغل الدين فى حياة الجماعة ، وكذلك نجد تأثير الدين على الفنون واضحا فى مختلف العصور فقد كان الفنان المصرى القديم يستمد إلهامه من مبـــادىء الدين المصرى القديم، وقد تأثرت فنون العمارة والنحت والرقص والرسم والموسيقى بالنظام الدينى عند قدماء المصريين ، وكذلك كان للدين تأثيره الواضح على الفن فى العصور الوسطى الأوربية وفى عصر النهضة ، ونجد أن تحريم أو إستهجان رسم صور الكائنات الحية أو إقامة التماثيل عند المسلمين واليهود كان له تأثيره الواضح فى تأخر هذه الفنون فى ظل الإسلام واليهودية .

هـ ـ النظام العائلى :

تعتبر الأسرة نوعا من التنظيم الإجتماعى لممارسة الغريزة الجنسية ، فالأسرة تقوم على دوافع إجتماعية ونفسية وفسيولوجية ولكنها إذا ما أتخذت مظهر الترف ، فأنها تندرج تحت الصورة الخيالية للفن ، ونجد من ناحية أخرى أن النظم الإجتماعية الأخرى تشيع فيها صور من الترف أو اللهو تكون أكثر مادية ويغلب عليها الطابع المجرد من الجمال ، وذلك مثل الألعاب الرياضية وفنون المهارة وألوان الصراع السياسى والأنشقاق الدينى .

ومما هو جدير بالملاحظة أن الفن لا يعنى كثيراً بأحوال التنظيم العائلى السوية الرتيبة ، مثل الاستقرار العائلى ومظاهر الحب بين أفراد الاسرة الواحدة أي حب الزوج لزوجته أو الاب لابنه ، فذلك النوع من الحب لايثير أنتباه الفنان لأنه من الامور المألوفة بينما هو ينشط وتنطلق عبقريته حينما يصادف حباً يشقى به المحبون بسبب معارضة الاسرة أو المجتمع ،

وهكذا فإننا نرى شكسبير وقد أخرج عملا فنياً رائعا بتصويره مثل هذا الحب فى (روميو وجولييت) .

ويعنى الفن كذلك بتصوير نواحى الشذوذ وتجسيم صور العلاقات المحرمة التى لا تتفق مع الحياة السوية للاسرة ، فلم يكن من الممكن أن تخلد أعمال فنية مثل (غادة الكاميليا) أو (نانا) أو (أزهار الشر) إذا كانت تمجد الفضيلة وترسم المثل الاعلى للمرأة الصالحة كأم أو زوجة .

ويذهب الاجتماعيون إلى أن الفن لا يسترسل فى هذا الاتجاه ليشجع الافراد على الخروج على التقاليد المرعية والآداب الاجتماعية ، بل أن الفن يؤدى وظيفة هامة من هذه الناحية ، إذ أنه لما كان نظام الاسرة لايقبل بأى صورة من الصور أساليب الحياة العاطفية ، وكان الفرد منساقاً بالطبع إلى ممارسة هذه الحياة العاطفية . فأن الفن يقوم بالتوفيق بين الحياة الإجتماعية للفرد وحياته العاطفية عن طريق ما يبتدعه من صور خيالية تكون وظيفتها إعلاء الغرائز المنحرفة التى تكبتها الرقابة الإجتماعية .

فالفن إذن أداة ربط إجتماعى ووسيلة تطهير نفسى كما يقول أرسطو وفرويد . ذلك أن الحياة الإجتماعية ستتعقد ويشيع بها الانفصال وينعدم التماسك الإجتماعى إذا لم تجد منفذاً كالفن لتفريغ شحناتها الإنفعالية وتطهير النفوس من العقد المكونة .

و — التعليم :

ونجد أيضا أن لإتجاهات التعليم آثارها التى لا تجحد على الثقافة الجمالية فى أى مجتمع ، وكذلك تؤثر الخلافات البيداجوجية بين أنصار القديم والحديث على مستويات الذوق الفنى للاجيال القادمة .

هذه هي إذن العناصر الجمالية التي تتداخل مع الفن كتنظيم إجتماعي . ويلاحظ أنه مهما تجردت هذه العناصر من الصبغة الجمالية إلا أنها حينما تتداخل في أي تركيب جمالي لا تسلبه طابعه الجمالي المعين وإستقلاله الخاص عنها ، بل أن التركيب الجمالي يؤثر على هذه العناصر المجردة من السمة الجمالية من خلال عملية التشكيل فيدخلها في إطاره وبذلك يسبغ عليها مسحة جمالية .

وقد كان للتيارات الجمالية تأثير واسع المدى على تنظم جمالية ، فمثلا نجد أن الشعراء والمثاليين قد عدلوا مفاهيم الوثنية القديمة ، وكذلك كان للثقافة الفنية اليونانية الرفيعة تأثيرها على الرومان المنتصرين ، وكان أيضاً لروائع الفن الإيطالي تأثيرها على الأخلاق الفرنسية في القرن الخامس عشر .

ويمكن أن يقال نفس الشيء عن تأثير البزنطيين في الأتراك وتأثر الرومان بحضارة الإسكندرية وفنها ، وكذلك فأن الاستقلال النسبي للفن يسمح له بأن يدخل في علاقات متعددة مع الحياة الإجتماعية ، وكذلك في الحياة الفردية فالفن بالنسبة للجماعة أو الفرد يمكن أن يكون موهبة تمارس دون أن تستهدف غرضاً أو غاية ، وقد يمثل العمل الفني أيضا هروبا من نطاق الأخلاق الشائعة أو محاولة لتهذيبها أو الأرتفاع بهـا إلى مثلها الأعلى أو محاولة للتطهير ، وإذاعة تيارات السلام النفسي بين الأفراد ، وقد يكون أيضا لتخطيط المدن وتنسيق المنـازل والحدائق القائم على أساس فني جمالي تأثيره الذي لا يجحد على نفسية الافراد وأخلاقهم .

ولكننا نلاحظ أن كثيراً من التيارات الفنية قد لا تتمشى مع الظروف التاريخية في مجتمع ما ، بينما نشاهد عنف الازمات السياسية والعسكرية

أبان الثورة الفرنسية ، نجد على العكس من ذلك فى الميدان الفني أنتشار قصائد شعرية وموسيقية وأعمال فنية تشكيلية تتسم بطابع السلام والهدوء فى حين أن فترة عودة الملكية وأستقرار الحياة البرجوازية في عهد لويس فيليب قد صاحبته أزمات فنية للحركة الرومانطيقية المنطلقة من عقالها . وكذلك بينما كانت الجمهورية الثالثة تتصف بطابع لا دينى وتقوم نظمها الدستورية على أساس مدنى غير دينى ، نجد أنة فى خلال هذه الفترة تظهر فى ميدان الفن حركة الادب الكاثوليكى الجديد وأفتتاح الصالونات الدينية ومعارض الفن المقدس وأنتشار موجة من التيارات المتعارضة فى الميدان الفنى ، بحيث ظهرت مدارس الرمزيين والتكعيبيين والمستقبليين والتعبيريين والسرياليين والتجريديين ، ولا شك أن هذه المدارس الفنية المتخصصة إنمـا تبتعد كثيراً عن الذوق الشعبي وبذلك نجد تعارضا أساسيا بين أتجاهاتها وأتجـاه التنظيم السياسى والاجتماعى الديمقراطى فى ظل الجمهورية الثالثة فى فرنسا .

وعلى هـذا فـأن المؤرخ قد يحار فى فهم الاعمال الفنية عندما يظن أنها تترجم ترجمة صادقة عن عادات وأخلاق العصر الذى يؤرخ له ، فقد يكون الاثر الفنى معارضا لإتجاهات العصر ، وقد يكون معبراً ، وقد أشرنا إلى هذا الموقف فى مقدمة هذا الفصل حينما لمحنا إلى التعارض الواضح بين الفرديين والإجتماعيين .

فالفن لا يحمل إذن طابع الإلتزام[1] الإيجابى بالنسبه للمجتمع . أى

---

(١) قـــد أثار الاشتراكيون قضيه (الالتزام) فى الفن ومضمون ـــ

أنه ليس من الضروري أن يكون خاضعا ومعبراً عن التيارات الإجتماعية إذ أنه قد يتمرد ويثور عليها وقد يعارضها ، وفي هذا يكمن جوهر الفن وعظمته من حيث أنه يعد المنفذ الأساسي للحرية الانسانية والاستمتاع بهذه الحرية .

وإذا أعتبر الفن ترفا مفرطا يتسم بطابع التحدي المثير فأنه يكون صادرا عن أنانية غير أخلاقية وغير إجتماعية ، أما إذا تخلى عن الانانية وروح التمرد وتحلى بسلامة الذوق ، فسيكون له أثره البالغ في تربية أجيال عدة من الموجهين به وأشاعة روح التضامن بينهم ، ويكون بذلك عملا إجتماعيا ، فما ظن البعض أنه عمل فردى ، وأن الفنان التشكيلي الذى ينجز لوحات فنية يظل يحلم بالمجد والشهرة وبتقدير الناس لفنه يوما ما =

= دعواهم لا يخرج عما تنادى به المدرسة الإجتماعية من اراء حول إستمداد الفن لمقوماته من المجتمع وتعبيره عن إرادته . ولكن النظرة الإشتراكية للفن ينحصر مدلولها فى دائرة التعبير عن مصالح طبقة بعينها هى طبقة الكادحين أى البروليتاريا . وقد أخطأ البعض فى تفسير معنى الالتزام عند الاشتراكين على أختلاف طوائفهم ، ففهموه بمعنى الألزام ، أي أن يكون للمجتمع الحق فى فرض سلطته على أساليب الفن وأنتاجه فيخضعها لأوامره ونواهيه بحيث يكون الفن موجها فلا يصدر عن التلقائية الحرة للفنان ، والواقع أن الألتزام إنما ينبع من ذاتية الفنان الإشتراكى ، التى تكون قد أنصهرت وتفاعلت مع عملية التحول الإشتراكى فيحس الفنان وهو يعبر فى حرية تامة وبدون أى الزام من سلطة أو أخرى أنه إنما ينطلق من أعماق ذاته وبهذا يصبح الألتزام ذاتيا بعيد عن أى ضغط خارجى .

وما الشهرة والحفاوة إلا أمران إجتماعيان ، يرجعان إلى تقدير المجتمع وأحكام الجمهور .

ثانيا : النظم الفنية في الحياة الاجتماعية :

توجد فى الحياة الاجتماعية تنظيمات مشتقة من الفن ولها تنظيم إجتماعى معين . .

الشعور الجمالي وجزاءاته :

يجب أن نسلم أولا بأنه يوجد شعور جملى وشعور أخلاقى ولكل منهما أمر مطلق وجزاءات تصدر من سلطة عليا . وقد أعتقد القدماء أن هذه السلطة العليا التى يستند إليها الشعور الجمالي ، وكذلك الشعور الأخلاقى والتى تصدر عنها الاوامر المطلقة ، سلطة شبه دينية تتمثل فى الله أو أرباب الفنون Muses أو مخلوقات خارقة للعادة . وهذه الاوامر أو الاساطير الخرافية التى تشير إلى مصدر السلطة الجمالية والاخلاقية فى المجتمع إنما تعبر عن الضغط الاجتماعى الواقع على الافراد فى المكان والزمان ، ومن الممكن أيضا أن تكون هذه الاساطير مصدراً لفروض شخصية تتعلق بمثل أعلى لتقــــدم يحدث فى المستقبل ، مما لا يمكن أن يتحقق بدون جمهور ، ويكون على هذا الجمهور أن يقدر العمل الفنى فيعجب به أو لا يرضى عنه ، وذلك على الرغم من أن الاعجاب الفنى الحق إنما يصدر عن طائفة من ذوى الاحساس أو الشعور المرهف ، وأصحاب هذا الاحساس هم الذين يستطيعون وحدهم إدراك مكنونات العمل الفنى التى تتسم بطابع الجمال .

أما من ناحية الجزاءات الجمالية الاجتماعية فانها تتمثل فى : النجاح

والمجد والخلود وأضدادها ، أى تلك التى تشير إلى الفشل وعدم النجاح والاهمال والسخرية والتحقير ، وكل فنان أصيل يشعر بهذه الجزاءات وتكون حافزا له على العمل ، حتى ولو كان يشعر بأنه إنما يعمل لنفسه لا لغيره ، وقد يكون تأثير المجتمع عليه شعوريا ، ويرى أتباع المدرسة الاجتماعية أن أذواق الجماهير فى الحاضر أو فى الماضى أو فى المستقبل هى الاساس الاول لاحكام النقاد على الاعمال الفنية ويجب ألا نخلط بين الجزاء الجمالى ونتائجه الاقتصادية . ذلك أن النجاح فى ميدان العمل الفنى ، ربما لا يؤدى إلى الثراء العريض فقد يقتصر الجزاء الفنى على إلحاق الفنان المبرز بزمرة الخالدين فحسب ، فلا يترجم الخلود إلى منفعة مادية .

ويكون للجزاء الاجتماعى صفة الانتشار والتنظيم فى المجامع الاكاديمية فى صورة جوائز ومراكز خاصة ، وقد كان أمل الفنانين دائما أن يصبحوا أعضاء فى الاكاديمية الفنية أو أن تجيز أعمالهم .

الجمهـــور :

إن الجمهور هو الذى يصدر الجزاءات الجمالية عن طريق جماعاته المختلفة سواء كانت هذه الجماعات قائمة على الالتقاء العرضى أم الالتقاء الدائم ، والجماعات التى من النوع الاول هى جماعات المسرح والراديو والتليفزيون هذه الجماعات تتكون كالقطيع الذى يتأثر بالايحاء وينقاد فى كتلة واحدة وراء عوامل الاستثارة ووسائل الاعلام البارعة .

بحيث تنمحى ارادة الافراد . كما يقول جبريل تارد . ومعنى هذا أن أحكام الجمهور على الاعمال الفنية تتأثر كثيراً بوسائل الاعلام المختلفة فى

عصر إنتشر فيه الاعلان بطريقة مذهلة ، ولكن الفن فى العصر الحديث أصبحت له مدارسه ونظمه وأكاديمياته العديدة تلك التى تقوم على أساس التجمع الدائم لا العرضى وتكون أحكامها على الاعمال الفنية ذات تأثير بالغ على الحركة الفنيه ، وبذلك تضيق دائرة التأثير الذى يحدثه الجمهور العادى – الذى تلتقى جماعاته عرضيا – وتكون أحكام الجماعات المتخصصة ذات الوعى الجمالى هى المعول عليها فى الميدان الفنى ، وسنرى أن المجتمع يخول هذه الجماعات سلطات جمالية خاصة ، على الرغم من أن أتباع المدرسة الاجتماعية لا يستطيعون تجاهل تأثير الجمهور فى هذا المجال ، وإلا استحال عليهم التمسك بالمسحة الاجتماعية للفن .

الاســــلوب :

ويتميز الفن بعامل هام هو الاسلوب ، فالاسلوب هو ماهية الفن فلكل فنان اسلوبه الخاص فى التعبير عن موضوعه ، وليس الأسلوب هو الاصول العامة للصنعة — تلك التى يتلقاها التلميذ المبتدى عن أستاذه الفنان — بل الاسلوب هو التعبير عن الموضوع بطريقه جديدة تتضمن إنفعالا خاص وحرية وتلقائية خصبة ، أما الأصول الفنية للصنعة فهى آلية غير معقولة يتعلمها الفنان كقواعد لحرفته ثم يجريها على المادة دون أن تتدخل فيها مشاعره أو قيمه . فالفنان الذى يحتذى هذه الاصول فقط يظل طوال حياته مستعبداً لها ، أما الفنان المبدع فهو الذى يتخطى هذه الأصول المتعارفة ويشق طريقا جديدا ويخلق أسلوبا فريدا يعرف به ، وقد يمارس فنانون آخرون نفس هذا الاسلوب فتنشأ مدرسة فنية معينة كمدرسة فينا والمدرسة الفلمنكية الخ ..

فالاسلوب إذن هو العامل الحيوى فى الفن ويمكن أن نشبه الاسلوب

بالنفس ، وأصول الصنعة الجامدة بالجسم : النفس مصدر الحياة والحركة والانفعال ، والجسم مجرد حامل لهذا النشاط الحيوى ومنفذ له .

وقد يكون الاسلوب أيضا أساسا لارتباط إتجاهات جمالية وغير جمالية بعضها البعض الآخر كما هو الحال فى الانواع الادبية أو الفنية ، ومن هذه الانواع نجد الشعبي كالكوميديا والارستقراطي كالتراجيديا ، ولكن هذه الانواع لا تتمايز بحسب أسلوبها بقدر ما تخضع لاحكام الطبقات الاجتماعية . ففن العرائس الماريونيت على ما فيه من روعة وجمال ، وكذلك التراجيديا الراقية قد لا يقبلها المجتمع الديمقراطي الشعبي . ويظهر الاسلوب أيضا فيما يسمى «la Mode» ولكن سرعان ما تنتشر الموضة فى المجتمع الحديث نتيجة للتقليد الاعمى ، وسرعان ما تختفى وتظهر (موضة) أخرى وكذلك الحال فيما يختص بالطرز الفنية المختلفة ، وذلك يعنى أن الطبقات الإجتماعية لا تتوخى فى الموضة أو الطرز جدة الاسلوب وأصالته بقدر ما تعنى بسعة إنتشارها وذيوعها .

البيئـــة :

مما لا شك فيه أن علم الإجتماع الجمالي لا بد أن يتسم بالطابع النسبي ، مادام يخضع للشروط الاجتماعية التى تخضع لها سائر مباحث علم الإجتماع ، ومن أهمها عامل البيئة بمعناها العريض ، فعلى الرغم من أنه من العوامل غير الجمالية إلا أن البيئة ذات تأثير كبير فى مجال النشاط الفنى من حيث أن ثمت إرتباطا بين الصور الاستطيقية وسائر الظواهر والنظم الاجتماعية التى تشتمل عليها البيئة فلكل جماعة إنسانية لون فنى خاص يولد وينشأ فى أحضانها فالخامات والصور وطريقة الاداء والموضوع والإتجاه الفنى كلها من أثر البيئة .

فالبيئة الجغرافية فى أسبانيا مثلا كان لها تأثيرها الكبير فى ازدهار الفنون الحربية والدينية وكأثر من آثار الصراع بين الاسبان والمسلمين . وترتبط العوامل العنصرية بالبيئة أيضا فثمت شعب يميل إلى التلوين الصارخ ، وشعب آخر يغلب على أعماله طابع التلوين البسيط . وأيضا نجد الالمان يميلون إلى الموسيقى العلمية بينما يهوى الاسبان الموسيقى الشعبيه ذات الاصوات التى تحدث فى المستمع إهتزازاً أو تطريبا . هكذا نجد للبيئه تأثيرها الكبير على الفنون من النواحى الدينيه فالاعمال الفنية ذات الطابع الدينى فى مصر القديمة تختلف عنها عند الهنود والصينيين واليونان وعند المسيحيين فى القرون الوسطى وفى عصر النهضه ، وكذلك تتأثر الفنون بالاوضاع السياسية والاقتصادية وغيرها تبعا للبيئة التى تنشأ فيها بحيث لا يمكن أن نتحدث عن فن عالمى خالص لا يصطبغ بصبغة المجتمع الذى ينشأ فيه ، إلا أن يكون من أثر عملية الانتشار الثقافى؛ ومع ذلك فهو يظل غريبا على البيئة التى يصب فيها إلى أن يندمج فيها وتعلوه مسحة الأداء الفنى السائد فيها

تبين لنا مما سبق أن النظم الجمالية الاساسية فى الحياة الاجتماعية هى : الشعور الجمالى وجزاءاته ، ثم الجمهور ، وأخيرا الاسلوب ، وبينما يختص الاسلوب بالفنان وحده ، نجد الشعور الجمالى والكم الاعجابى أى الجمهور يرتبطان بصميم عملية التذوق الفنى .

الفصل الرابع عشر

علم الإجتماع الجمالي (تابع)

التطور الاجتماعي للفنون الجميلة

تعد دراسة التطور التاريخي للفنون من المباحث الأساسية في علم الإجتماع الجمالي وذلك حتى يمكن تحديد الصفات الأساسية للفن في كل عصر من العصور ، من حيث أن الفن يتأثر بالظروف الإجتماعية السائدة وبمستوى الحضارة في كل عصر على حدة ، فيكون له طابعه الذاتي المميز وصفاته الأساسية التي تجعله يختلف في عصر عنه في أي عصر آخر .

١ — المراحل التاريخية لتطور الفنون [١] :

الفن البدائي :

ولما كانت النزعة التطورية في الدراسة العلمية تتطلب أن نسترجع مواقف الفن في أبسط عهوده منذ فجر الإنسانية ، لهذا فيتعين أن نستعرض صور

---

١ - راجع : الفن وعلم الاجتماع الجمالي للدكتور عبد العزيز عزت ص٥٦-٩٧

راجع أيضا : Grosse: Les débuts de l'art. Alcan 1902 (illustré)

Boas : Pimitive Art. Oslo.

Herbert Read, Art Now ,,The significance of Primitive Art. p. 33.

النشاط الفنى عند البدائيين المنقرضين منهم أو الحاليين الذين لازالوا يعيشون حالياً فى مناطق منزوية من العالم .

يتميز هذا الفن بأنه أقدم الفنون جميعا وأبسطها فهو يرجع إلى العصر الحجرى من عصور ما قبل التاريخ ، وهو فن بسيط لأنه بعيد عن التعقيد ويعبر عن الواقع الحسى الملموس مباشرة بدون تحوير أو تعديل أو تنظيم مقصود أو ترابط أو أى نوع من التجميل المعقد ، وقد تكون الرسوم البدائية مادية كصور الحيوانات والطيور ، وقد تكون روحية أى متعلقة بالسحر والدين ، والفن البدائى ، كالفن عند الشعوب المتأخرة ـ ذو مسحة دينية ، فللوثنية أثرها الكبير على الفن ، ويبدو واضحا فى المظاهر الفنية لاحتفالات الوثنيين ، وفيما يصنعون من صور ورموز لآلهتهم ، وفى الرسم على الأجسام أى الوشم . وكذلك يتسم الفن المتأخر بالصفة الجمعية أى أنه يعبر عن مشاعر الجماعة ومطالبها ويستند إلى خبرة فنية متوارثة ، وكذلك فهو يمثل الروح الدينية السائدة ، ويتأثر بالعادات والتقاليد . ومن ناحية الأداء يعتبر الفن المتأخر جميعاً لأن الجميع يشتركون فى أدائه ، كالرقص والغناء . وهو جمعى كذلك لأن له دلالة سحرية . فالفنان البدائى يرسم صور الحيوان إما للتغلب عليه أو لصيده لإشباع حاجاته ، وإما اتقاء لشره ، وذلك كما يرسم البدائى صور الثعبان أو التمساح مثلا ، فالصورة يكون لها وقع فى نفسه أقوى من وقع نفس الشىء الذى تمثله لأنها تحمل صفة الدوام بينما الشىء متغير وخاضع للتطور وللفناء ، ولهذا فان « ليفى برول » يظن أن عقلية البدائيين غير منطقية من حيث أنهم يقدسون الصورة ويقدمونها على الأصـــل .

وللفن عند الأقوام المتأخرة أيضا صبغة الرمزية الهندسية فهم يرسمون أشكالا هندسية يرمزون بها إلى معتقدات دينية أو لغرض التزيين أو الإيهام أو التأثير في العدو أثناء الحرب . فالعمل الفني عندهم لا يقوم لذاته بل باعتباره وسيلة للتعبير ، وكذلك فهو يتميز بأنه ذو طابع عملي نفعي .

الفن عند الشعوب المتقدمة :

وإذا كان الفن البدائي أو المتأخر ، قد اتخذ طابعا مميزا وصفات تخضع للعامل الاجتماعي التاريخي ، فان الفن عند الشعوب المتقدمة : القديم منها والحديث ، يتميز أيضا بسمات خاصه به نتيجة للظروف الإجتماعية وللتطور التاريخي ، وأقدم الفنون التي عرفناها عند هذه الشعوب المتقدمة نجدها في الشرق الأدنى ، وتتميز هذه الفنون بطابعها الارستقراطي فهي فنون رفيعة خاصة بالطبقات الموسرة كالملوك والامراء والنبلاء ورجال الدين ، ومن ثم فهي فنون تمثل اللهو والترف ولا تعنى بحاجات الشعب ومشاعره .

وكانت لهذه الفنون الرفيعة أيضا صبغة دينية ، فنجد في مصر مثلا الاهرامات والمصاطب والتماثيل والمعابد ، وهي خير دليل على الوجهة الدينية للفن ؛ وكذلك فان هذا الفن لم يكن حراً تلقائيا ، بل كان فنا نفعيا مقيداً برغبات أصحاب السلطه في المجتمع ، ولهذا فقد كان الفن محافظا واستاتيكيا لايخضع لعامل التطور ؛ وليس معنى هذا أنه كان فنا أخلاقيا ، بل لقد كان - على العكس من ذلك - يمثل حياة الترف والمجون والخلاعة ، وتسوده أساليب التزيين والتجميل ، هذا بالإضافة إلى أنه كان فنا حربيا من بعض

الوجوه ، من حيث أنه يصور عظمة الحكام وفتوحاتهم وإنتصاراتهم ، كما نرى فى كثير من التماثيل والنقوش المرسومة على جدران المعابد فى مصر القـــديمة .

وإذا كان الفن فى الشرق له هذه الصفات فاننا نرى الفن فى بلاد اليونان - وهى أقدم البلاد الغربية التى إهتمت بالفنون - يتميز بأنه فن الحياة لأنه يمجد ويصور الحياة الدنيا بآمالها وآلامها ومسراتها ، ولا يعنى كثيرا بتصوير عالم الآخرة وأمور الموت والطقوس الجنائزية ، فهو إذن يشيع البهجة والمرح فى حياة الناس . ولم يكن الفن فى اليونان القديمة مظهراً من مظاهر الترف والثروة ، بل كان وسيلة للتعبير عن حاجات إجتماعية لا تتعلق بطبقة واحدة ، بل بالمجتمع بأسره - بإستثناء الرقيق - ولهذا فقد كان فنا ديمقراطيا وكذلك فقد كان فنا حيا متطورا يشتمل على مراحل واضحة متميزة يكون اللاحق منها أكثر تقدما من السابق ، ومن ثم فهو يتقدم إلى الامام بعكس الفن المصرى القديم الساكن . وأخيرا نجد أن الفن اليونانى يمتاز بالمسحة العقلية . فالفن عند اليونانيين القدماء كالموضوع الفلسفى ، ومن ثم فاننا نرى « أفلاطون » يتكلم عن فلسفة الجمال ويحدد الاصول العقلية لفهم الجمال . فالفن اليونانى إذن قائم على التناسق العقلى ومن ثم فهو فن إنسانى .

وإذا إنتقلنا الى الفن عند الرومان نجد أنه يختلف عن الفن اليونانى فى أنه فن ارستقراطى حسى يمجد الحكام والقواد وإنتصاراتهم يمثل القوة والعظمة لا التناسق وحب الجمال والكمال . ولهذا فقد كان فنا موجها للمتعة الخاصة للطبقة الموسرة ومعبرا عن نواحى المجون والإباحية المطلقة والشهوات الجنسية السافرة ، ومن ثم فقد كان الرومانى بعيدا عن الدين غير خاضع لتأثيره الاخلاقى .

إلا أننا نلاحظ أن بعض الفنون الجديدة قد أحرز، تقدما ظاهراً عند الرومان مثل فن سك النقود وصنع الميداليات التذكارية لتخليد الرؤساء والحكام، وكذلك ازدهر عندهم فن الحدائق وهو ذو صلة وثيقة بفن العمارة.

والأمر الذى لا شك فيه هو أن الابتكار الفنى عند الرومان كان محدودا بحيث لم يكن يضارع الإبداع الفني عند اليونانيين القدماء، فبينما نجد العبقرية اليونانية تحرز التقدم فى الميدان الفنى والفلسفى، نجد العبقرية الرومانية وقد كشفت عن تقدمها وأصالتها فى ميدان الأبحاث القانونية فحسب، وبذلك تأخر الفن الرومانى عن ركب الفن اليونانى.

الفن المسيحى:

وعندما توطدت سلطة المسيحية فى القرون الوسطى بدأ الفن يتخلى عن المسحة الدنيوية كما كان عند اليونان والرومان وعاد مرة ثانية ليرتبط بالحياة الآخرة وحياة الفضيلة ويصور النزعات السامية فى الإنسان، والفضائل الدينية كالاستشهاد والتضحية والصبر، والأمل فى حياة خالدة، وتمجيد الله وإعلاء كلمة المسيح والترنم بسيرة العذراء، وصدق إيمان الحواريين، وروعة مآثر القديسين، وتصوير المواقف المسيحية بأسلوب ينضح بالإيمان الدافق الملتهب وذلك كما سنجد فيما بعد فى صور صلب المسيح والعشاء الأخير ويوحنا المعمدانى، والقربان والخطيئة والملائكة الخ.. كما نجد فن البناء وقد اصطبغ بالصبغة الكنائسية، فقد تطور الفن الرومانى فى بناء الكنائس وأصبح فنا مسيحيا خالصاً يعرف بالفن القوطى. وهو يرمز إلى معان

دينية كالتوبة والامل فى الخـــلاص ، ونجد ذلك واضحا فى كاندرائية نوتردام فى باريس .

ولم يكن الفن المسيحي فنا ارستقراطياً خالصاً ، بل كان فنا شعبياً يتذوقه سائر طبقات المجتمع ، ومع هذا فلا يمكن أن يقال إنه فن ديمقراطى كالفن اليونانى ، ذلك لأنه يخضع للعامل الدينى ، بينما الفن اليـونانى كان فنا لذاتـه .

الفن فى عصر النهضة :

تمتد فترة عصر النهضة من القرن الرابع عشر إلى القرن السابع عشـر الميلادى وفى هذه الفترة نجد إتجاها إلى التمرد على سلطة الكنيسة وثورة على المفاهيم الدينية وعودة إلى الحياة الفكرية والفنية عنـد اليونان والرومان . وعلى هذا فقد تحرر الفن من سلطة الدين واتجه إلى الجمال فى ذاته وأصبح الإنسان معيار الحكم على الأشياء بالجمال أو القبح ، واكتست الفنون طابع البهجة والمرح وتحررت من طابع الحزن الذى اتصف به الفن المسيحى ، كما إتجهت إلى الطبيعة وإلى المجتمع بعد أن كان الفن القوطى يحتقر الواقع الخارجى ويدعو الي التنسك والزهد والعكوف على داخل النفس وتصوير خلجاتها الدينية ، ومع هذا فلم تحارب الكنيسه فن عصر النهضة ، باستثناء طائفة المتطهرين البروتستانتيين الذين ناصبوا الفن العداء استنادا إلى انكارهم لتقديس الأيقونة .

ويلاحظ بصفة خاصة أن فنانى عصر النهضه الإيطاليين قد تأثروا بالنزعة الدينية مثل روفائيل وميكل أنجلو وليونارد فنشى ، وربما كان ذلك راجعا إلى قربهم من المقـر البابوى فى روما حيث كانت محاكم التفتيش تشيع الرعب فى نفوس العلماء والفنانين والمفكرين على السواء ـ وكانت هذه المحاكم وكذلك ديوان الفهرست تأتمر بأمر البابا والإكليروس الدينى فى

روما — وقد ترجع أيضاً سيطرة النزعة الدينية على فنانى عصر النهضة فى إيطاليا إلى أن الفن فى هذا العصر ، كان يستجدى الطبقة الموسرة فى المجتمع وكان رجال الإكليروس بالفعل فى مقدمة الأثرياء فى هذا العهد .

غير أن حركة النقل وترجمة الأصول اليونانية والرومانية القديمة التى كانت تشيد بقدرة العقل والانسان المتحرر وكذلك حركة الإستكشافات الجغرافية والعلمية ما لبثت أن ساندت تيار التحرر عن سلطة الكنيسة فانتشر الفن اللا دينى فى أوروبا .

فاذا أنتقلنا إلى العصر الحديث — فى غضون القرنين الثامن عشر والتاسع عشر — فاننا نلاحظ هبوط المستوى الفنى كنتيجة للثورة الصناعية الكبرى ذلك أن قيام الصناعة الآلية أدى إلى تدهور أساليب المهارة الفنية التى كانت تتسم بها الصناعات اليدوية ، فاختفت الصناعات اليدوية التى تهتم بالفن والتجميل ، مما أدى إلى التزام الصناعة الالية ، إدخال العنصر الفنى فى الإنتاج .

ولهذا نرى الإنتاج الصناعى فى القرن العشرين تغليب علية السمة الفنية الجمالية ، فنجد تنافساً شديداً فى إخراج الأقمشة الجميلة ذات الألوان والرسوم المتناسقة ، ومحاولة لكسب الأسواق عن طريق التفنن فى تجميل السلع وإبتكار نماذج فنية جميلة لتغليفها ، وكذلك فى الإعلان عنها بحيث أصبح الفن يتدخل فى إنتاج السلع وفى توزيعها على السوق .

وفيما يختص بالفن فى القرن التاسع عشر نجد أنه يمتاز بالبساطة ، والإهتمام بشئون الحياة الجارية . وكذلك بكيفية توزيع الألوان والأضواء

باستعمال الزيت حتى يستطيع مقاومة تأثير الصور الفوتوغرافية التى أخذت تنتشر خلال هذا القرن .

وظهرت فى هذا القرن فنون جديدة كاستعمال الحديد فى فن العمارة كما هو الحال فى برج إيفل . وإن قد أهملت فى هذه الفترة فنون أخرى مثل تجميل الأثاث والزهريات والأطباق .

الفن المعاصر :

وإذا انتقلنا إلى تتبع الآثار الفنية فى القرن العشرين فإننا نجد فنا لا يتميز بسمات ظاهرة محدودة ، بل نجده يموج بنزعات متعددة متضاربة ، فثمت تيار للفنون الإجتماعية ، وتيار للفنون الفردية وآخر للفنون التجريدية .

وأما الفنون الإجتماعية الأكاديمية تلك التى تحترم القيم الأخلاقية والإجتماعية وتتجه إلى الكيف لا إلى الكم فى الانتاج فهى تنقسم إلى نوعين :

أ — فنون نظرية عقلية أو دينية .

ب — ثم فنون عملية تعبر عن الواقع الطبيعى وأحداث المجتمع وما فيها من جمال وأصبحت الدولة تحمى هذه الفنون الجميلة وتشجعها ، بل لقد خرجت هذه الفنون عن النطاق القومى البحت وأصبحت عالمية بعد أن تركزت فى العواصم الكبرى التى يسكنها كثير من الفنانين الأجانب ، وقد غلب على هذه الفنون طابع السرعة وانعدام الإخلاص . وكذلك تدخل فى تقييمها طائفة تجار الفن وجمهرة العاملين فى الصحافة ووسائل الإعلام

المختلفة ، وجهلاء الناقدين ، بحيث أصبح الفن الحديث تجارة رابحة لها سوقها الملىء بالمناورات والمؤامرات ومختلف صور النفاق الإجتماعى وممالأة الحكام وذوى السلطان والتعلق بالمظهر الكاذب البراق ، وبذلك تعرضت هذه السوق الفنية لهزات الهبوط والصعود تماماً كما يحدث فى أسواق الأوراق المالية والتجارية ، ومن ثم فقد أتسم الفن ـ بصفة عامة ـ بالاتجاه إلى الكم لا إلى الكيف والتجويد .

وبذلك إنحدر الفن الحديث إلى مستوى لا تستبين فيه معلم مرحلة محددة ذات طابع مميز من مراحل التطور الفنى ، بل هى كما سنرى مرحلة إعداد لتيار فنى جديد قد تحققه الأجيال القادمة .

ولقد تعددت النزعات الفنية وتشعبت الإتجاهات فى دنيا الفنون ، فأصبحنا نرى التعبيريين (١) والرمزيين (٢) وأشهرهم سيزان وفانجوخ

---

١ — يرى التعبيريون Expressicnists أن النظرة العقلية تؤدى إلى الجمال المطلق أما النظرة التعبيرية العاطفية فهى التى تجعلنا نحتك بالأشياء مباشرة كما هى فى طبيعتها المادية الموضوعية وقبل أن تتدخل فيها العناصر المثالية لكي نشعر بالمشاركة والإنفعال الخالص بالأشياء ، فالفنان التعبيرى لا يخلق موضوعا للجمال ، بل يمارس صنعته الفنية لكى ينقل المشاعر العارمة التى يحس بها إزاء الموضوع كما يعرض له بدون أن يدخل عليه أى نوع من التحوير ونجد من التعبيريين روبنزوفان ديك (الفن المعاصر : هربرت ريد ص ٦٥ وما بعدها) .

٢ — لا يهتم الرمزيون Symbolists بالموضوع كما هو فى الخارج بل يحاول الفنان الرمزى أن يستبطن مشاعره وأن يعبر عنها دون التزام بحقيقة الموضوع الخارجى ، فالفن تعبير شخصى .

وجوجان ثم الكعيبيين [1] وعلى رأسهم بيكاسو ثم التجريديين [2] وعلى رأسهم كاندنسكي ، ثم السرياليين [3] ومنهم شيريكو وماكس أرنست

= يقول سيزان : « لم أحاول أن أكرر الطبيعة في عملي – أي أن أقدم نسخة مطابقة لها – بل انى أعبر عنها » أى أنه لا ينقل عن الموضوع أو الاحساس المرتبط بالموضوع ، بل يلجأ إلى نفسه وإلى مشاعره الباطنية . (الفن المعاصر هربرت ريد ٩١) .

١ – التكيبيون Cubists يعارضون الواقعيين والتعبيريين والتأثيريين وتتميز أعمالهم بنوع من التركيب الهندسي المعمارى إذ الطبيعة فى نظرهم – كما لاحظ سيزان – ما هى إلا صورة هندسية ، ولهذا نجد التكعيبيين يستخدمون الأشكال الهندسية فى فنهم وأولها المكعب وقد يستخدمون أيضا الشكل الكروى والمخروط والاسطوانى ، فكأنهم فى صورهم إنما يحللون الموضوع المركب إلى أشكال وخطوط تكون هى عناصره الأولية (المرجع السابق ص ٧٦) .

٢ — يرى التجريديون Abstracticnists أن الفن ليست له صلة بالموضوع الخارجى بل هو لا يستخدم عناصر طبيعية يمكن التعرف عليها ، فالإيقاع فى الخط واللون يجب أن يعبر فقط عن المشاعر الجمالية للفنان بصورة تشبه ما يحدث فى الموسيقى (راجع : آراء فى الفن الحديث : محمود البسيونى ص ٥٩ وما بعدها ، ريد ص ٧٢ وما بعدها .

٣ — يعتمد السيرياليون Surrealists على اللاشعور والعقل الباطن كما قالت عنه مدرسة «فرويد» ، والسيريالية فى الفن أتجاه إلى تحرير الانسان من عبوديته ومن سيطرة العالم الخارجى ، بل وتحريره من العقد ومن الكبت النفسى ، فالدافع الدفين فى أعماق الفنان هو الذى يحرك يده لكى ينتج معبراً عن رغباته وأحلامه وآماله . وقد يظهر هذا التعبير فى =

وسلفادور دالي ومارك شاجال . وتبلورت هـذه الحركة فى شكل مدرسة فينا سنة ١٩٢٤ وأصبح لها دعاتها الذين يتعصبون لها من أمثال أندريه بريتون وغيره .

ونجد أيضا أصحاب النزعة التأثرية (الانطباعية) Imprssicnism من أمثال إدوارد مانيه Manée ، وهم يهتمون باظهار تأثير الأضواء على الأجسام فيرسمون الموضوعات حسب تأثير الأضواء فيها بقطع النظر عن واقعيتها الموضوعية .

وتقابلنا نزعات أخرى معاصرة مثل النزعة الوحشية (١) Fauvism والنـــــزعة الإشعـــــاعية (٢) Rayonism ثم

= صورة أساطير خيالية خرافية تكون فى بعض الأحايين كالطلاسم التى يستعصى على المشاهد فهمها . (المرجع السابق ص ٩٥)

١ — النزعة الوحشية : وهى تمثل العودة إلى الفطرة وتلقائية التعبير وبدائية الاسلوب وحرارة الالوان المعبرة عن حـــدة الانفعال ، وقد أستمدت هذه النزعة طرازها التعبيرى من الاسلوب الزخرفى عند جوجان وماتيس .

ومن الاسس التى يقوم عليها المذهب الوحشى الدوافع الغريزية التى تبرز الصراع الداخلى للفنان والتناقض بين فكره الحر البسيط المنطلق وبين حضارة معقدة ، لهذا كانت الترجمة الفنية عن هذا التضارب والتمزق النفسى هى البساط فى الاسلوب وأبرز الإنفعال فى الوان صارخة وتشويه الاشكال وتحطيم الخطوط .

٢ — النزعة الإشعاعية : ظهرت هذه النزعة منذ عام ١٩١٣ وهى =

النزعة التركيبية (١) Constructivism والنزعة الشكلية (٢) Formalism والنزعة المستقبلية (٣) Futurism

= تقوم على إبراز عنصر حساسية الحركة التى تعمل على الربط بين الزمان والمكان لاظهار البعد الزمانى وللوصول إلى هذه الغاية . يراعى الفنان فى الاداء الاشعة اللونية فيؤديها على هيئة خطوط من الالوان متوازية أو متقاطعة .

١ — النزعة التركيبية : ظهرت هذه النزعة عام ١٩٢٠ . وهى نزعة معارضة للواقعية الطبيعية ويرى أصحاب هذه النزعة أن الفن ينبغى أن يبتعد عن المحاكاة والتقليد بل يجب أن يتجه إلى تركيب أشياء وأشكال جديدة مبتكرة .

ويعتمد الفن التركيبي على الزمان والمكان كأساس لمنطلقه ، بحيث يستند إلى الفراغ معبراً عن المكان ويستند إلى الطاقه الحركية معبرا عن الزمان .

٢ — النزعة الشكلية : وينزع أصحابها إلى أستخدام أساليب التعبير الشكلية البحتة التى تستند إلى التكوين البنائى للاشكال حسب التنظيم الإيقاعى لها وتتسم هذه بالاموضوعيه التى تبرز فى تخطيط التشكيل أو البناء التخطيطى للاشكال .

٣ — النزعه المستقبليه : عبر أصحاب النزعه المستقبليه عن مضمونها فى البيان الصادر فى ١١ فبراير عام ٩١١ وهى تعبر عن الحركة الكونية فى صيرورتها وتبرز هذه الحركة ممثلة فى الخطوط والمساحات والالوان وتستقى هذه النزعة جذورها من النظرية النسبية التى كشفت عن البعد الزمانى الذى يعبر عن الحركة والطاقة الحيوية ، وتظهر الاستجابة فى العمل الفنى فى تحدب الخطوط وتقوس الاشكال ، واستخدام عنصر الضوء مع هذه =

والنـزعة الدادية (١) Dadaism وأخـيراً نزعـة مـا فـوق المـادة (٢) Supermatism هذ بالإضافة إلى النزعات القديمة من كلاسيكية (٣)

= المقومات المستمدة من الحركة الكونية تجعل كل شيء في الوجود يتحرك ويتغير في صيرورة مستمرة وتتسم الحركة بحساسية كبيرة ، واقتران الحركة مع الضوء يعمل على تحطيم المادة أي تحطيم خطوط الاشكال لتكشف عما وراءها ويكون في حالة أندماج .

ويفترض هذا الاتجاه المستقبلي أن الزمان والمكان ليس لها وجود مطلق لان المطلق تصور وهم فلا مكان يمكن تصوره بدون مادة ، ولا زمان بدون حركة ، وأشكال المادة إذا ماخضعت للحركة السريعة تقلصت وانكمشت حتى تتلاشى وتختفي عندما تبلغ سرعتها سرعة الضوء ، ويعبر الفنان عن هذه الرؤية مستخدما حصيلة علم البصريات والنظرية النسبية مع خيال فني خصب مشبوب .

١ — النزعة الدادية : صدرت هذه التسمية عام ١٩١٤ ، وتمثل هذه النزعة الغموض وتحطيم القيم والتقاليد الفنية المسبقة ، وتعنى بالتعبير عن كتل أو أشكال ينتج عنها أشياء منكسرة وتستخدم أسلوب اللصق والتحرر من الاشكال الواقعية ، وتعنى برسم أشكال آلية غير ذات موضوع أو فائدة عملية وهي تعبر عن روح التمرد والثورة العصبية على المألوف .

٢ — نزعة مادون المادة : وقد نشر بيان عنها عام ١٩١٥ وتتجه هذه النزعة إلى استخدام أوضاع هندسية ورياضية صرفة ، وتستمد أصولها من الاشكال الهندسية المسطحة كالمربع والمستطيل والمثلث والدائرة .

٣ — النزعة الكلاسيكية : Classicism وقد ذاعت في عصر النهضة وهي تخضع العمل الفني لتقاليد مستمدة من القيم والمثل الجمالية لحضارة اليونان والرومان وترى في الفن اليوناني المثل الاعلى للجمال ، وتحترم هذه =

ورومانسية(١) وواقعية(٢) .

وقد تعددت المواقف والتيارات الفنية في الفترة الاخيرة بحيث كاد أن يكون لكل فنان مدرسة خاصة به وأتجـاه فردى غير مـألوف ، وتدخلت عناصر غير جمالية فى الميدان الفنى ، فنجد الفن يتـأثر بالمذاهب المكرية وبالمراقف السياسية والعنصرية فثمت فن شيوعى وآخر أرستقراطى . وهكذا أختلطت المفاهيم وتداخلت القيم بحيث لم يعد ثمت مكان الوضوح فى مجال النشاط الفنى .

= النزعة القـواعد الفنية التى ألتزمها الفنان اليونانى القديم من وحدة وإيقاع وأنسجام وتنسيق ونظام وتنوع .

(١) النزعة الرومانسية Romanticism :

وهى تعد ثورة على الفن الكلاسيكى ، وعلى الأصول والتقاليد الفنية المفروضة على الفنان فى تناوله للموضوعات الدينية ، وتعبر هذه النزعة عن أنطلاق وجدان الفنان وتدفق خياله للتعبير عن الانفعالات النفسية وجذوة العاطفة فى إطار تعبير فنى إنسانى .

(٢) النزعة الواقعية Realism :

وتمثـل هذه النزعة تحولاً فى تناول موضوعات العمل الفنى أو فى معالجة المضامين التى يزخر بها الواقع الاجتماعى ولا سيما حياة الطبقة الدنيا مع أغفال الموضوعات الدينية والإرتباط بالواقع الإنسانى ومعايشة التجربة الحية ، كما أتجهت هذه النزعة إلى الناحية العلمية وأستخدمت نتائج ونظريات العلوم المختلفة فى التعبير الفنى .

٢ — التفسير الفلسفي للفنون وتطورها (فلسفة الفن) .

لا شك أن التفسير الفلسفي لتطور الفنون — وهو يدخل فى دائرة فلسفة الفن — لا يصلح أن يكون مادة علمية يقوم عليها علم الاجتماع الجمالى إذ أنها تتضمن عناصر غير علمية وغير جمالية فهى من وجهة نظر الجماليين الاجتماعيين تؤلف فى مجموعها مقدمة ميتافيزيقية لعلم الاجتماع الجمالى :

وقد كان فيكو Vico الإيطالى (١٦٦٨/١٧٤٤) من أصحاب هذه النظريات الفلسفية[١] ، فعلى الرغم من أنه كان يلم بالاصل الاجتماعى للفن إلا أنه أخضع التطور الفنى لدورات زمانية ثلاث هى : عهد الآلهة وعهد الأبطال والعهد المدنى ، فالمجتمع البشرى يمر بعهود ثلاث تتكرر إلى مالا نهاية .

فنى عهد الآلهة كانت تسود حياة الرعب والخوف ، وقد دفعت بهم المخيلة إلى المبالغة فى تصوير أثر الأرواح الخفية الأسطورية فى حياتهم وبذلك تشبع الفن بروح الخرافة ، واتجه وجهة لا هوتية أسطورية ومن ثم فقد كانت له مسحة دينية .

أما فى عهد الأبطال وهو العهد التاريخى فقد كانت الكلمة فيه لرؤساء الأسر ، وكان الفن موجهاً خلال هذا العهد لتمجيد الأبطال والسادة الأحرار أي أنه أصطبغ بالمسحة التاريخية .

---

(١) جعل فيكو الفن الشعرى أول الفنون فى النشأة ، من حيث أن الانسان كان يستعمل خياله أكثر من عقله فى بداية الحياة الانسانية ، والشعر يقوم على الخيال .

وهذه النظرية ترجع إلي أرسطو (راجع هربرت ريد : الفن المعاصر ص ٢٤ — ٢٦) .

وأخيرا نجد العهد المدنى ، وهو عهد الحرية والديموقراطية ، وفى خلال هذا العهد يخطو الفن خطوات واسعة فيتدخل فى حياة النـاس فى المجتمـع ويعبر عنها ، ولكنه مع ذلك يخص المترفين والأغنياء بعنايته الـكبرى فيدب النزاع بين الأغنيـاء والفقراء وتنتهى دورة العهود الثـلاثة ذات الطابـع الدينى والتـاريخى والمـدنى على التوالى وتبـدأ دورة جديدة ثانية وهكذا .

وإذا أنتقلنا إلى هيجل (١٧٧٠ / ١٨٣١) فاننا نجده يقول بقانون دورى مغلق ذى ثلاث حالات ، فالفكر يمر بعمليات ثلاث فهو ينتقل من فكرة معينة thesis إلى فكرة مناقضة لها antithesis ثم إلى فكرة تكون بمثابة المتوسط لهما Synthesis ، وهكذا إلى أن نصل إلى الفكرة المطلقة ، فكأن الفكرة المطلقة لها ثلاثة مظاهر أو إيقاعات ، هى : الرأى وضده والتأليف بينهما والفن هو الذى يظهر هذه الإيقاعات الثلاث بصورة مجسمة محسوسة : رمزية فى الشرق ، وكلاسيكية عند اليونان ، وابداعية فى الغرب المسيحى ، وتفصيل ذلك أن المظـاهر الثلاثة للمطلق ، أو هـذه الدورة الثلاثية كما يراها هيجل تمثل فى الإنسان : الناحية الدافعة أو الحركية كالغرائز والميول والإرادات ثم الناحية العقلية أو المنطقيـة ، وأخيرا نجد الناحية الشعورية أو الأخلاقية .

وتترتب الفنون أيضاً بحسب هذه النواحى الثلاث ، فثمث فنون للحركة أو الدفع وهى الرقص والغناء الموسيقى ، وفنون عقلية أو فنون السكون كفن العمارة والتصوير والنحت ، وأخيرا الفنون الشعورية ، وهى الشعر الغنائى والقصصى والتمثيلى . وفنون الحركة أو الفنون فى الظهور ثم تنبثق عنها فنون السكون وعن هذه تتولد الفنون الشعرية .

وكذلك فهو يرى أن الفنون الشرقية تصدر عن القوى الدافعة فى الإنسان. أما الفنون اليونانية فإنها تصدر عن القوة العاقلة . وأخيراً نجد الفنون المسيحية تصدر عن القوة الشعورية وتقوم على أساس الكلام والإقناع [١].

أما أوجست كونت فقد قال بقانون الحالات الثلاث : الحالة الدينية والحالة الميتافيزيقية ، والحالة الوضعية ؛ ولا شك أنه متأثر بما قاله « فيكو » عن دورة العهود الثلاثة . ويخضع الفن لقانون الحالات الثلاث فتسوده النزعة اللاهوتية فى الحالة الأولى ، ثم النزعة الميتافيزيقية فى الحالة الثانية ، ثم النزعة الوضعية فى الحالة الثالثة . فيصبح وسيلة للتعبير عن نزعات المجتمع البشرى ويكون نسبياً لا ميتافيزيقياً أى أنه يتأثر بالزمان والمكان والظروف الاجتماعية المختلفة فيصبح نظاما إجتماعيا . وبذلك لا يكون إنسانيا عاماً ، ووظيفة الفن عند أوجست كونت هى نشر الحقائق العلمية وإذاعتها بطريقة عاطفية بين الجماهير ، فتأثير الجمهور وفاعليته هو الأساس الحق للفنون الجميـــلة .

ونجد بعد أوجست كونت موقفا حيويا عند كروتشى [٢] فهو يرى أن للفن وظيفة اجتماعية وحيوية بالنسبة للانسان ؛ وقد سار برجسون فى نفس هذا الاتجاه الحيوى ، والمعروف أنه ليس لبرجسون مؤلف خاص بعلم الجمال أو بفلسفته سوى ما أورده فى كتاب « الضحك » ، على أن لهذا الفيلسوف الفرنسى المعاصر مواقف إجمالية متفرقة فى مؤلفاته .

---

(١) راجع عبد العزيز عزت : الفن وعلم الاجتماع الجمالى — ص ٥٨ .

(٢) راجع بندتو كروتشى : المجمل فى فلسفة الفن .

يرى برجسون فى كتاب « الضحك » أن وظيفة الفن هى الكشف عن الطبيعة ، أي الجهد الحيوى الخلاق ، ذلك أن بعض النفوس – وهى نفوس الفنانين – تستطيع أن ترتفع أو تغيب عن مستوى الأحداث اليومية العادية فتنفصل عنها إنفصالا لاشعورياً غير مقصود ، وليس هذا الإنفصال منطقياً أو منهجياً كما هو الحال فى الإنفصال المتعلق بالتأمل الفلسفى التقليدي ، ولكنه إنفصال طبيعى مشتق من تركيب الشعور وهو يكشف عن نفسه بأسلوب عذرى جديد سواء عن طريق الرؤيا أو السمع أو التفكير ، وهذه النفوس المنفصلة عن الواقع اليومى ، ترى الأشياء فى باطنها أي فى ديمومتها الخالصة بضرب من الحدس الخالص وهى تدركها لذاتها لا لأى غرض آخر ، وكما تظهر من خلال الصور والألوان ، وتحاول هذه النفوس أن تدخل ما تراه شيئاً فشيئاً فى دائرة إدراكنا الحسي وذلك عن طريق ما ترسمه من الصور والألوان ، وقد نكون نحن عاكفين على إدراك الأشياء من خارج فلا تستبين لنا حقيقتها الباطنة : فتصبح وظيفة الفنان إذن أن يأخذ بيدنا فى طريق الحقيقة عن طريق صوره وألوانه . أى أنه يحول أنظارنا عن المظهر الحسى للصور والألوان إلى ما نعبر عنه من حقيقة خالصة ، وبذلك يحقق الفنان غاية الفن الخلاق الذى نسميه الطبيعة .

فكان ثمت إلتقاء بين منهج الفيلسوف ومنهج الفنان فى إتجاه كل منهما إلى إلتماس مع الجهد الحيوى فى ديمومته الخالصة وفى حيويته النابضة .

ونجد بعد برجسون فيلسوفا آخر مثل ارنست كاسيرر ١٨٧٤ / ١٩٤٥ وهو يعرض موقفه الفلسفى بصدد الفن فى كتابه « فلسفة الصور الرمزية » يرى كاسيرر أن الفن هو الكشف عن الواقع والتعبير عنه فى صور رمزية ،

وعلى الرغم من أن كاسيرر مثالي النزعة كفلاسفة المدرسة الألمانية إلا أنه يصحح مثاليته بادخال نزعة حيوية على مذهبه فهو يقول « إن الموضوع الحقيقي للفن ليس اللامتناهي الميتافيزيقي كما هو عند شيلنج أو المطلق كما يراه هيجل ، بل يجب أن يبحث عن الفن في العناصر الأساسية التي تتركب منها تجربتنا الحسية ، أعني الخطوط والتصميمات التي نجدها في صور العمارة والموسيقى ، وتوجد هذه العناصر في كل مكان إذ لا خفاء فيها لأنها خالية من الأسرار وهي مرئية ومسموعة وملموسة (١) .

وقد تابعت « سوزان لانجر » مذهب كاسيرر واستخدمت بالإضافة إليه بعض آراء الفيلسوف هوايتهد عن الفن .

رأينا إذن كيف تطورت المواقف الفلسفية المفسرة للفن من فيكو إلى كاسيرر مارة بآراء كانت وهيجل وكونت وكروتشي وتين Taine (٢) وبرجسون ، ويلاحظ أن هذه المواقف المختلفة تتلازم مع تطور الفن نفسه في العصر الحديث ، أي أن هذه المواقف الفلسفية إنما تعبر عن مراحل تطورية للواقع الفني ، أي النشاط الفني .

وتنتهي هذه المواقف عند موقف كاسيرر الذي أثبت أن الفن يكشف عن عالم جديد للصور ، بل هو الذي يقيم هذا العالم ، إذا أنه لما كانت الصور التي يكشفها الفن صوراً معقولة فانه يقوم بعملية تحويل مستمر لهذه

---

(١) راجع : E. Cassrer Intrcduction to a philcsophy of hunan nature. Dcubledsy Anchor Bccks 1953. p.201.

(٢) وقد أشرت إلى موقف Taine في موضع سابق .

الصور المعقولة وكأنه يقيمها من جديد وذلك عن طريق قوى حيوية لا معقولة أى لا تخضع للمنطق العقلي .

وإذن فقد تبين لنا أن هذه النظريات الفلسفية لا تصطبغ بالصبغة العلمية ومن ثم فهى لا تدخل فى نطاق العلم الجديد أعنى علم الإجتماع الجمالي إلا أنها مع ذلك — وبخاصة نظرية فيكو وأوجست كونت — توجه أنظارنا إلى أن الفن يخضع للتطور التاريخى للجماعات البشرية ، أى أنه يصدر عن المجتمع ويجب البحث عنه فى أشكال المجتمعات المختلفة خلال تطورها التاريخى .

صعوبة التفسير التاريخى :

غير أن المنهج التاريخى الذى يستخدمه فلاسفة الفن — كما رأينا — تعترضه صعوبات كثيرة ، وذلك بسبب أختلاف المستويات الفنية وتداخلها مما يصعب معه أن تحدد بوضوح وبدقة طبيعة الفن وخصائصه فى عصر من العصور فيندر أن نجد مرحلة تاريخية يسود فيها فن ذو طابع فريد مميز لا تتدخل فيه عناصر فنية مغايرة .

وقد أهتم كثير من الباحثين مثل Grosse — كما ذكرنا — بدراسة الفن الفن عند قبائل البدائيين الذين لا زالوا يعيشون بين ظهرانيا ، وأهتم غيره بدراسة الفن فى عصور ما قبل التاريخ .

وقد ظهر من هذه الدراسات أن أقدم صور فنية وصلت إلينا أبعد ما تكون عن السذاجة والتلقائية والعذرية الخالصة التى يصفها بها بعض المؤرخين فهى تبدو وقد خضعت لتأثيرات الهجرة والإنتشار الثقافى

وإمتزاج الحضارات بل أنهـا ربما كانت صوراً متدهورة لفن كان مزدهراً راقيـــاً .

والأمر الغريب حقاً أننا نرى الفن عند القبائل البدائية أكثر تقدماً من حضارة هذه القبائل فهو ينم عن ترف باذخ براق ويعبر عن نزعة إستقلالية ذاتية واضحة ، فنلاحظ أن بعض الصيادين أكثر تقدما فى الميدان الفنى من الرعاة والزراع ولا سيما فى فن الرسم مع أن هؤلاء — الأخيرين أكثر تحضراً من الصيادين .

وبالإضافة إلى هذا فـأن الفن البدائى — كما ذكرنا سابقا — له غايات قد تكون دينية أو حربية ، فالفنان البدائى يبدع أشياء تستخدم فى الطقوس الدينية فيشكل صوراً وتماثيل للطواطم Totems أو يضع الألحان الدينية والسحرية ويرسم الصور المرعبة على دروع القتال لإرهاب العدو ، ويصوغ أناشيد الحرب وينظم الرقص الجماعى لإستخدامه سواء فى الطقوس الجنائزية أم فى الإحتفالات الدينية أم فى مواسم الحصاد وفى حفـلات الزفاف وفى وقت القتال ، وغير ذلك مما تقتضيه طبيعة حياة البدائيين .

ومهما تكن لدراسة الفن عند البدائيين من قيمة تاريخية إلا أن هذه الدراسة لا يمكن أن تكشف لنـــا بطريقة حاسمة عن طبيعة الفن ووظائفه الخاصة فى حياتهم ، ذلك لأن كثيراً من الصور الفنية البدائية القديمة يتعذر علينا فهمها والإهتداء إلى مدلولاتها ، بل إن الذين يعيشون فى عصرنا من البدائيين أنفسهم لا يكادون يعرفون مراميها الحقيقية فقد أسـدل ستار من النسيان على هذه الصور الفنية خلال التاريخ الطويل الذى مرت به .

ويبقى أن نعبر أمثال هذه الدراسات للفن البـدائى كمدخل لعـلم الجمال

الحديث لكي نميز بين هذه الصور البدائية والصور الفنية الخالصة الأكثر تطوراً وسنلاحظ في هذه الصور الحديثة ما يذكرنا بالفن البدائي الصوفي الغامض السابق على الصور الجمالية الخالصة ؛ ولكن هذه العناصر البدائية لا تسمح لنا بأن نكون رأيا واضحا نفسر به طبيعة الفكر الجمالي وحقيقته غير أنها تصلح للرد على الذين يقولون بتساوي الأنواع الفنيه ، أي بتساوي المراتب الفنية فلا يوجد في نظرهم فن عظيم أو فن حقير ، فن بدائي أو فن راق متطور .

والواقع أن هناك فنا عظيما ، وفنا ضحلا ، وفنا تشيع فيه التفاهة ، وفنا شعبيا ، وصورا فنية حية وسائدة ، وأخرى ميته وغير مستعملة ، وهذا التقسيم هو الحقيقة الكبرى التي نستشفها من خلال التطور التاريخي للفن في المجتمع ، أعني الإنتقال من صور سفلي إلى صور ذات مستوى أكثر سموا في حالة التقدم أو العكس من ذلك في حال التراجع Regression وفي كلا الحالين يحدث تغيير في التكتيك الفني .

ومن المحال أن تنشأ أي صورة فنية فجأة دون أن يكون لها مصدر تاريخي ، فلا بد أن تكون موجودة من قبل في مستوى أقل أو بصفة غامضة ، ذلك أنه في ميدان الفن كما في غيرة من ميادين النشاط الإجتماعي الأخرى تخضع جميع الظواهر لعوامل التحول فلا يتلاشي شيء منها أو يندثر أو يخلق من عدم ؛ بل يقوم الجديد منها على عناصر قديمة ، فالصورة الفنية الجديدة تعتبر نوعا من التحول نحو التقدم للصور القديمة : وكذلك فإننا قد نشهد تحولا تراجعيا للصور الفنية ، فالرقصات الشعبية عند الفلاحين في بعض قرى فرنسا هي صور فنيه متدهورة لرقصات الصالونات والبلاط

الملكي في عصور سابقة ، وكذلك نجد كثيراً من صور المسرح والأغاني الشعبيه مستقاة من مسرح وأغاني الطبقة الأستقراطية في عصر ما قبل الثورة الفرنسية ، وفي هذا ما يقدح في آراء الذين يقرلون بأن الفلكلور الشعبي يحتوي على فن ساذج بسيط تلقائي وغير معقد ، وأنه وحده — القريب من الطبيعة الصافية البسيطة والكفيل بأن يجدد فننا الذي تداخلت فيه تعقيدات الثقافة والعلم والواقع أن الفنون الشعبية ليست على هذه الدرجة من البساطة المظهرية التي يتوهمها بعض النقاد إذ هي حصيلة بتيارات فنية معقدة ومتداخلة ضاربة في أعماق التاريخ الفني للامم والشعوب ، ومنشأ هذا الوهم عندهم يكمن في إيحاءات السهولة والبساطة في التعبير التي يتميز بها الفن الشعبي والحقيقه أنه من قبيل السهل الممتنع الذي تعجز التلقائية العفوية المجردة من أي حامل حضاري تاريخي — عن أن تقدم لنا صياغة مماثلة له كتعبير بسيط نابع من الأعماق .

٣ — التفسير الإجتماعي لتطور الفن :

إذا كان القانون العام في الحركة الفنية هو التزام عدم النقل والإتجاه إلى خلق الصور الفنية الجديدة بحيث نجد كل جيل من الفنانين يتجه إلى إبداع شيء جديد يتميز عما أبدعه الجيل السابق عليه ، فأننا نرى مع هذا أن الجيل السابق يؤثر تأثيرا واضحاً في الاجيال اللاحقة بحيث لا يمكن أن نضع بدقة الحدود الفاصلة بين القديم والجديد

ولهذا فأن مؤرخي الفن قد أكتفوا بالإشارة إلى مراحل ثلاثة متتابعة ومنتظمة تمر بها الفنون وهي عهد النشأة وعهد النضج وعهد الإضمحلال وهذا ما يعرف بقانون الحالات الجمالية الثلاث ، فالتطور الفني قد مر بثلاث مراحل ، مرحلة ما قبل الكلاسيكية والمرحلة الكلاسيكية ثم مرحلة ما بعد الكلاسيكية وهي مراحل النشأة والنضج والاضمحلال على التوالي .

وفى المرحلة الكلاسيكية تنتشر الأعمال الفنية التى تغلب عليها سمة الوضوح العقلى كما نجد صفاء الأذواق وإتقان الصنعة الفنية والتمييز بين الأنواع الفنية . ونجد عكس ذلك فى المرحلتين الاخريين : ما قبل الكلاسيكية وما بعدها إذ تلاحظ كثرة الخلط وعدم الإتقان ووجود تأثيرات متضاربة معقدة وأذواق غير سليمة لا يعتمد على أحكامها .

وعند انتهاء هذه الدورة الثلاثية بالنسبة لأى فن من الفنون ، فأنها تعود لتبـدأ من جديد وفى نشأة جديدة تتتابع خطواتها لتكتمل الدورة وهكذا .

ونحن اليوم نعاصر حركة تمهيد لدورة ثلاثية جديدة ، تظهر ملامحها من خلال أعمال الجيل الجديد من الفنانين ، فهم يقبلون على الشعر المرسل المتحلل من القافية ، ويستخدمون الأسلوب الزنجى السريع الأداء المتلاحق الحركة سواء فى الفنون التشكيلية أو فى الأعمال الأدبية فلا نجد لديهم الـتزاما بقواعد النحو أو مقاييس اللغة وهم يزعمون أنهم إنما يتـأثرون فى ذلك بتلقائية التعبير الشعبى وبساطته ، وكذلك بالـنزعات المستقبلية والوجودية الـسائدة .

وقـد كان لهـذه الإتجاهات أثرها على الموسيقى أيضا ، فظهرت أنواع موسيقية جديدة تحت تأثير الموسيقى الزنجية والشعبية .

ويلاحظ أن الدورة الثلاثية لتطور الفن ليست دورة جامدة أو رتيبة ، بل قد تطول إحدى فتراتها أو تقصر عن غيرها ، وقد تتداخل فترة فى أخرى بحيث لا تستبين معالم كل منها . ولكن الذى يجب تأكيده هو أن هذه المراحل الثلاث ليست مراحل فردية ، بل هى مراحل إجتماعية ، أى

أنه ليس فى مقدور أى عبقرية فردية أن تخلق بمفردها تياراً فنياً أو مرحلة فنية مسيطرة ، بل قصارى ما تفعله العبقرية الفنية أن تدفع بطابعها العبقري الفردي مرحلة ما من هذه المراحل ذات المصدر الإجتماعي .

ويجب أن نشير إلى أن هذا التطور الفنى الثلاثى خاص بالفنون وحدها رغم ما نشاهده من تداخل التطورات الإقتصادية والسياسية والدينية مع هذه التطورات الفنية ، ثم أن درجات التصور الفنى لا تتلازم مع درجات التطورات الأخرى المناظرة لها ، فنلاحظ مثلا أن هناك وصول « فينا » إلى ذروة المجد الفنى قد صاحب أضمحلالها السياسى والتجارى ، وقد تأخرت ثورة فرنسا الرومانطيقية الفنية عن ثورتها السياسية حوالى نصف قرن ، وكذلك تم الإصلاح الموسيقى الكبير فى العصر الحديث حوالى سنة ١٦٠٠ وذلك بعد قرن كامل من حركة الإصلاح الدينى البروتستانتى .

وتنحصر أهمية قانون الحالات الثلاث فى ميدان الدراسات الجمالية فى أنه يسمح لنا بتحديد قيمة العمل الفنى منهجياً ، فنحدد وضعه بالنسبة للمراحل الثلاث ، ونكشف عما إذا كان قد جاء فى موضعه من حركة التطور الفني أم أنه بعيد عن روح العصر .

وعن طريق هذا القانون نستطيع أيضاً تحديد المرحلة الفنية السائدة وتعيين وضعها ، فقد تكون مرحلة نشأة أو مرحلة نضج أو مرحلة أضمحلال وذلك حتى نستطيع وضع كل عمل فنى فى موضعه الصحيح بالنسبة للطابع العام للمرحلة الفنية السائدة .

أى أن قانون الحالات الثلاث يشكل الأساس العلمى لأحكامنا الجمالية على الأعمال الفنية .

ولكن تحديد هذه المراحل ، وتعين موضع العمل الفني بالنسبة لها ، إنمـــا يرجع إلى المجتمع وسلطاته الجمالية المنظمة أى إلى جماعات متخصصة منظمة لا إلى الجماعات التى تقوم على الإلتقاء العرضى ، وفى هذا ما يضمن سلامة الإتجاه العلمى فى هذا الميدان الجديد .

٤ — السلطات الجمالية فى المجتمع :

وإذا كنا نخضع القيمة الجمالية لأحكام المجتمع لا لنزوات الأفراد وانحرافاتهم الشاذة ، فإن ذلك يعنى أن المجتمع هو مصدر السلطات الجمالية وهو الذى يصدر الجزاءات ويثيب المجيدين من ذوى المهارة الفنية كما سبق أن ذكرنا .

ولما كان من المتعذر أن نضع مقياساً إيجابياً نقيس به الجمال المطلق المثالى الذى أشار إليه أفلاطون — على الرغم من أننا نحث الخطى نحوه على الدوام فــلا نبلغه أو نعرف حقيقته أو ننعم بالحياة معه — فإنه يبقى أن نرجع إلى المجتمع سلطة قياس القيمة الجمالية . ويمارس المجتمع هذه السلطة عن طريق وظائف ثلاث : الوظيفة التشريعية — والوظيفة القضائية — والوظيفة التنفيذية .

أمـــا السلطة التشريعية فى الميدان الفنى فوظيفتها نشر قواعد الأعمال الفنية كالطرز والأنواع والمدارس المتعلقة بكل مرحلة من مراحل التطور الفنى ، وأما السلطة القضائية فوظيفتها تعيين الأعمال الرابحة أو الخاسرة أو الملفقة أو المدلسة والحكم عليها بالجمال أو بالقبح أو بالإسفاف أو بأنها ذات نزعة أكاديمية ، ويدخل فى أعمال السلطة القضائية أيضاً تسجيل

الأرقام القياسية ومستويات الإجادة ودرجات الإتقان الفنى فى الجولات الفنية أى فى معارض الفن ومسابقاته .

أما مهمة السلطة التنفيذية فهى توقيع العقوبة أو منح المكافأة الجمالية ، فتحكم على الفنان بالنجاح أو بالفشل فى الحاضر أو بالنسيان أو بالمجد المتوقع لدى الأجيال القادمة[١] .

وإذن فقد أصبحت للفن مدارسه وقواعده وصنعته الخاصة به ، بحيث أضحى نظاما إجتماعيا لا يبنى على مخاطر العقوبة الفردية ، بل يقوم على أصول متعارفة مشتقة من المجتمع وكذلك أصبحت الأحكام الجمالية منوطه بالمجتمع بحيث يخضع العمل الفنى لسلطات المجتمع وجزاءاته .

* * *

هذا التفسير الإجتماعى للفن وللقيم الجمالية إنما يعبر عن موقف مدرسة الإجتماع الجمالى التى تحاول جاهدة أن تضع أصول هذا العلم الجديد ، وقد حاولنا أن نستعرض هذه الأصول بقدر ما تسمح به صفحات هذا الكتاب .

على أن هذا المنهج العلمى الجديد فى ميدان الدراسات الجمالية فى حاجة إلى كثير من الضبط ومزيد من الأبحاث حتى يمكن أن تكتمل عناصره فيصبح منهجا مثمراً فى الميدان الفنى الإجتماعى .

---

(١) — راجع : Ch. Lalo : Nctions d'esthétique p. 101

خاتمـــة

لقد حاولنا فى هذا الكتاب المحدود الصفحات أن نستعرض طائفة من مشكلات الجمال والفن بأسلوب مبسط حتى يمكن أن يكون مدخلا للدراسات الجمالية، التى لا غنى عنها فى مجتمع متطور يزخر بألوان شتى من صور النشاط الفنى الممتاز .

فأشرنا إلى النشأة التاريخية لعلم الجمال ، وتطور الدراسات الجمالية فى العصر الحديث ، وبينا حقيقة التجربة الجمالية وعناصرها الثلاثة وتناولنا بالبحث مشكلة التذوق .

وأفردنا بحثا خاصا بمدارس علم الجمال وبمناهج الجماليين . ثم عرضنا للفن بصفته الميدان الأساسى للتجربة الجماليه ، من حيث أن الغالبية العظمى من الجماليين يرون إستبعاد « الطبيعة » من دائرة علم الجمـــال ، فالتجربة الجماليه فى نظرهم لا تستند على صور طبيعية بل على صور مبدعة ومن ثم فانه كان من الضرورى بعد هـــذا أن نتعرض للنظريات المفسرة لحقيقة الظاهرات الفنية ، ولمشكلة الإبداع الفنى .

وإذا كان الفن هو محور هـذه الدراسات فانه من الضرورى أن نلقى الضوء على المصدر التاريخى للنشاط الفنى، ولهذا فقد عالجنا مشكلة النشأة التاريخية للفن وأوردنا النظريات المفسرة لظهور الفنون المختلفة فى التاريخ الانسانى وأشرنا إلى أسبق الفنون فى الظهور .

وفى الفصول الأخيرة من هذا الكتاب فصلنا القول فى تقسيمات الفنون

الجميلة ، وآراء الجماليين بصدد هذه التقسيمات ، ثم أفردنا بحثا خاصا بعلاقة الفن بالحياة وصلته بالمجتمع ووظائفه فيه .

وأنهينا فصول هذا الكتاب، بعرض سريع لمشكلات علم الاجتماع الجمالي وهو آخر التطورات التي إنتهى إليها علم الجمال .

وقد لاحظنا أن هذا العلم الجديد لم يحصل بعد على الصبغة العلمية الكاملة ، فلا زال أمام الباحثين فيه طريق طويل شاق قبل أن تستقر قواعده وتلقى أصوله استحسانا وقبولا في الميدان العلمي .

على أن المعارضين لهذا العلم لا يتوقعون له نجاحا في المستقبل ذلك لأن اتجاهه إلى العلوم الأخرى وإستعانته بها إنما يدفعه إلى التخطيط وعدم وضوح المنهج ، ويرد دعاة هذا العلم بقولهم إن استعانة العلم الجديد بالعلوم الأخرى إنما يدل على خصوبة مشكلاته وإتساع دائرة بحثه ، ثم أن العلوم الانسانية كلها تتداخل في موضوعات بحثها بحيث لا يمكن الفصل التام بينها ، وكما أن الانسان لا يستطيع أن يتوقف عن التفلسف رغم ما تواجهه الفلسفة من تحد خطير من ناحية المناهج العلميه ، فكذلك لا يستطيع الانسان أن يكف عن التذوق وعن الابداع الفنى . فأما اعداء هذا العلم الجديد انما يقرون بحقيقته ذلك لانهم يصدرون بالضرورة أحكاما جمالية على ما يصادفهم من موضوعات ، ولا يستهدف العلم الجديد أكثر من إدخال الصبغة العلميه على دراسة الاذواق وموضوعاتها باعتبارها مشتقة من المجتمع .

على أن الامر الذي لا يمكن إنكاره هو أن التعقيد الزائد للظاهرات الجمالية يعطل ظهور الصوره الدقيقة أو العلميه لعلم الجمال ، وكذلك فان

تدخل شخصية المؤلف فى علم الجمال إنما يزيد الأمر تعقيدا ، وهذا مالانجده فى الميدان العلمى البحت .

ومعنى هذا أنه يتعذر تحقيق « الموضوعية » فى الدراسات الجمالية تلك الموضوعية التى يستحيل بدونها قيام « العلم » .

وثمت أمر هام يقف فى طريق الدراسة العلمية للظاهرات الجمالية ، ذلك أن الدراسة الجمالية تتسم بالطابع القومى ، وتشيع فيها روح الشعب الذى تظهر فيه ، فعلم الجمال الانجليزى والأمريكى يتميز بالنزعة الحسية والنفعية ويميل إلى الوقائع الحسية ويرفض النظريات العامة ، وهذا الإتجاه يتعارض مع النزعة الصوفية والمثالية والعاطفية ..

أما علم الجمال الألمانى فهو يتجه إلى التجريد الشديد والاستدلالات النظرية حيث نراه يرتبط بمذاهب ميتافيزيقية عريضة أو بتنظيمات علمية كلية .

ويقف علم الجمال اللاتينى — فى فرنسا وأسبانيا وإيطاليا — موقفا وسطا بين الاتجاهين السابقين ، فلا يقبل التطرف فى أى إتجاه ، ويميل إلى الأفكار الواضحة ، والأذواق الجلية ، وإلى ذوق مثقف بالذات .

والواقع أن العلم الجديد لن يكتب له النجاح إلا إذا تخلى عن الروح القومية وإتخذ طريقا واحدا ومنهجا واحداً وأساسا واحداً ، ولا شك أن هذا الطريق ملىء بالصعوبات الجمة ، ذلك أننا نعتمد فى هذا العلم على الإدراك الحسى والتأمل العقلى وكذلك التلقائية الابداعية فى ميدان الفن ، وإذا كنا نرى تشتتا فى الاتجاهات الفنية وتنوعا فى النشاط الفنى فان ذلك يخفى وراءه تياراً وليداً يتمثل فى إتجـــاه المدارس المعاصرة تدريجيا إلى العمل المنهجى .

فالفنان المعاصر الذى يبدو فى الظاهر أنه لا يهتم بضرورة إيصال فنه إلى الناس أو ما يسمى « بالضرورة الخارجية » مؤثراً الاهتمام « بالضرورة الباطنة » لعمله أى بمكونات العمل وذبذباته الحية — هذا الفنان يرمى فى النهاية إلى أن يعجب الناس بفنه ولو كان هؤلاء الناس فى الأجيال القادمة ، ولعل أقوال هربرت ريد[1] بهذا الصدد يمكن أن يلقى ضوءاً كاشفا على هذا الموضوع وهى تبين لنا خطأ الفكرة التى يشيعها البعض عن الفنان من عدم اكتراثه بالناس وبالواقع الخارجى وعزلته المقصودة ، وعكوفه على باطن الموضوع فحسب فالفنان يجمع بين الناحيتين : الاهتمام بباطن الموضوع ، كذلك الاهتمام بالصلة بين الموضوع والناس . فالعزلة الظاهرة للفنان المعاصر عن المجتمع وكذلك تباين وسائل التعبير وتعارض المدارس — حتى ليكاد يشعر الدارس فى هذا الميدان بالفوضى والعشت المنهجى — كل هذا لا يعنى انتفاء وجود تيار منهجى يشق طريقه فى تؤدة وثبات من خلال غمار الآراء وجلبة الصراع الفنى .

فمع وجود هذه الصراعات المستمرة فى المجال الفنى ، إلا أن الفن لازال يشق طريقه كنشاط بناء محاولا أن يؤدى رسالته فى تجاوز عالم الواقع الشائع والانتقال منه لتحقيق عالم استطيقى خاص به ومستقل بذاته أى أن الفن يتعالى عن عالم الموجودات والأشياء عن طريق التلاعب بالصفات المحسوسة لهذه الأشياء وإعادة تكوينها بطريقة ترمى إلى إحداث هذا التأثير أى هذا الشعور بالتعالى . فالفنان يضع دائما موجودات فريدة وجودها هو غايتها .

---

(١) يقول هربرت ريد فى كتابه عن « الفن المعاصر » ص ١٢٠ :

Internal necessity is perhaps the key phrase in the art of cur time but to this internal necessity corresponds the necessity to communicate with other people, with the maximum intensity and art is the reconciliation of these two necessities.

والمعيار الوحيد للفن هو النشوة أو الغبطة فاذا افقدت افتقد الفن ، فالشعور بتجاوز الواقع والاحساس بالنشوة هما معيار صدق العمل الفنى والأساس الذى تتكامل فى ظله المراحل الجمالية (١) للعمل الفنى .

ونختم صفحات هذا الكتاب بالاشارة إلى الدور الكبير الذى ينتظر أن تلعبه الفنون التطبيقية فى حركة تقدم الفنون الجميلة نفسها ، من حيث أن روح العصر أصبحت لا تشجع كثيراً نزعات الفن الخالص بينما تحيط الفنون الموجهة إلى المنفعة العملية بألوان شتى من الحفاوة والتقدير .

---

(١) يشير سوريو فى تفسيره السيكولوجى للفن إلى مراحل جمالية ثلاث يعانيها الفنان وهى التأمل والخلق ثم الأداء ، ويشترك المتذوق مع الفنان فى عملية التأمل وهى تبدأ بشعور باللامبالاه ثم ينتهى هذا الشعور بالتدريج ويتحول إلى لذة حقيقية فاذا عمقت هذه اللذة فانها داخلية وحالة نشوة غامرة وتبلغ أقصى ذروة لها حينما تصل بالمتـــذوق إلى مستوى عملية الابداع نفسها فيحس بمعاصرته لها . ولا يلبث أن يقوم بعملية فكرية شعورية لتفسير العمل الفنى وتحليله وربطه بمدرسة أو باتجاه معين وهذا هو ما نسميه « بالتأويل » .

أما الخلق فأن دى دلاكروا يميز فيه بين عوامل عامة وعوامل خاصة والأولى هى الأصالة والتلقائية والانتاجية وأما الثانية فمنها الاهتمام الجدى بالعمل الفنى وكذلك الخيال الخلاق ثم الارتباط باتجاه معين ، وهذا يفضى بنا إلى أسلوب الأداء أى إبراز الصورة المبدعة والتعبير عنها أى تنفيذها . وتتعدد صور الانتاج فى عملية الخلق ، فقد يتم الخلق الفنى عن طريق التحقق المجانى ، أو عن طريق تغلب التأمل اللاشعورى وأخيراً عن طريق التأمل الشعورى فيكون الانتاج الفنى مصحوبا بالتفكير .

وقد أشرنا فى مواضع سابقة من هذا الكتاب إلى ظهور فرع جديد للدراسات الجمالية هو عالم الجمال فى مجال الصناعة .

ولا شك أن ميدان هذا العلم الجديد ينحصر فى تقييم الفنون التطبيقية أى الفنون المستخدمة فى مجال الصناعة Esthétique Industrielle .

وأياما كان الأمر فان أى مبحث جمالى لا يمكن أن يهمل مواقف فلسفة الجمال أى فلسفة التذوق ، مهما تعصب الجماليون التجزيئيون لمواقفهم التى ستفضى بهم فى نهاية الأمر إلى العجز عن رصد الاذواق والمواجد الجمالية التى تستعصى على مقاييسهم المادية وتفلت منها فتكون ثمرة جهودهم سمات مظهرية بعيدة عن مضامين البيئة الباطنيه أو الذبذبات الحية للصور الفنيـــة .

ملحقات

(١)

مدرسة النحت اللمسى فى مصر

إن أعمال صلاح حسنين الرائدة فى ميدان النحت اللمسى لتعبر عن قيم جمالية جديدة فى فن النحت ولقد شهد المحكمون بذلك فى عدة معارض إشترك فيها هذا الفنان السكندرى الأصيل ، ومما يسترعى النظر فى أعماله التى حظيت باعجاب كثرة المتذوقين أن المادة التى يستخدمها فى التشكيل قد إبتدعها بنفسه مثله فى ذلك مثل أى فنان موهوب فى الخارج ، وهى توفر حوالى ٨٠٪ من تكاليف النحت العادى .

والأمر الذى استرعى إنتباهى لديه ، فضلا عن أصالته الفنية ، هو إرتفاع معدل سيطرته الفنية على المادة وتحكمه فيها بحيث أصبحت مطاوعة للمسات أصابعه مما أمكنه من أن يضمنها المعانى والصور التى تعبر عن ابداع فنى ممتاز .

وهو يذكرنا فى هذا المجال بأعمال المثال البريطانى هنري مور الخالدة .

وإذا كان أسلوب التعبير الذى إنفرد به فناننا السكندرى فى العالم العربى قد تبلور فى صورة لمسية فاننا نجد انسياقاً مع هذا الإتجاه ظهور نوع من الرمزية فى آثاره الفنية نلمح فيها نوعاً من التحدي للنزعة التقليدية وثورة عارمة على الكلاسيكية ، فاننا نحس حينما نشاهد أعماله وكأنها تكتسى بلون فنى خاص هو مزيج من عالمه الإبداعى الغنى بالصور الفنية ومشاعره وإنفعالاته المرهفة التى تتفاعل مع أهداف هذا الوطن وآماله. فترى وحدات حية لمنجزات الثورة وأعمالها الخالدة وكأنك تحيا بنفسك كما يعيش هو فى

عنوان حياة هذا الشعب مصاحباً الملايين الكادحة من عماله وفلاحيه وسائر فئاته الأخرى .

وأخيراً فإن فن النحت اللمسي ليس بدعة في عالم النحت بل هو فن له أصوله ومدارسه المعترف بها عالمياً ولا سيما في روما وباريس ولندن ، وقد استقبل النقاد العالميون بالترحاب والإعجاب أعمال مدرسة النحت اللمسي وعلى الأخص في روما واعتبرت من المنجزات الأكاديمية في ميدان العمل الفني ، ولاشك أن وزارة الثقافة قد أحسنت صنعاً حينما أفردت مرسما خاصاً ليتفرغ فيه هذا الفنان الشاب الموهوب ، لإنتاجه الفني الخصب .

د . محمد علي أبو ريان

(٢)

التقييم الجمالي للنحت اللمسي[1]

تابعت باهتمام ما نشر على هذه الصفحة (في جريدة المساء) من آراء حول موضوع النحت اللمسي ، وأذكر مساهمتي المتواضعة في غضون العام الماضي في هذا الحوار الشيق الذي أرجو له أن يتسم بطابع الموضوعية الحقة كما أشار الكاتب الفاضل صاحب المقال الأخير عن « التحالف بين العينين والأصابع عند المثال »

ولما كانت الموضوعية إنما تعني التزام الجادة العلمية وتحري المنهج العلمي لهذا كان أولى خطوات الحوار السليم - بهذا الصدد - تفرض علينا أن نجلو مبنى الحكم الجمالي وطبيعته وأسسه حتى يصدر تقييمنا للآثار الفنية عن وعي وإدراك واضح .

ومما لا شك فيه أن الأحكام الجمالية إنما تصدر أصلا عن أذواق المعجبين ، بحيث يمكن أن تصبح هذه الأحكام - إذا اجتمعت - حصيلة للكم الإعجابي النسبي الذي يعتبر مؤشراً علميا على أذواق المعجبين في إطار نسبية الزمان والمكان والظروف المتغيرة ، وفي سياق التفاعل الوظيفي للعناصر الثلاثية للتجربة الجمالية ، وأعني بذلك تلاحم الخالق مع الصور المبدعة

---

(١) أثيرت مناقشة حول هذا الموضوع على صفحات الجرائد ، وقد اهتمت وزارة الثقافة مؤخراً بالموضوع فصدر قرار بإنشاء معهد خاص للنحت اللمسي في الاسكندرية وقد تشرفت بعضويته .

وأذواق المشاهدين ، ومن ثم فان الأعمال الفنية المعبرة التى تكون موضع استحسان وتقدير فريق من المتذوقين يجب أن يتناولها النقاد ببضع التشريح الجمالي سواء اقتضت مقولة الجمال أو غيرها ، دون أى تدخل شخصي عشوائى يعصف — خلال معركة كلامية — بظاهرة واقعية تتمثل فى مواقف طائفة من المتذوقين ، فقد لا يميل البعض إلى الفن السريالى أو التجريدى أو التأثرى ، وقد استهجن البعض الآخر ويشيد الجازم ولكن لا يمكن لأى من الفريقين أن يخرج هذه الألوان الفنية من دائرة الابداع الفنى ، فهذه لعبة المواقف والمدارس وتحزبها الذى يجب أن يفطن إليها الناقد الحصيف وأن يرتفع ببصيرته فوق غبار هذه المعارك المستعرة ، ومعنى هذا أن الأثر الفنى موضوع الإعجاب — إذا أردنا التزام المنهج العلمى والتحرر من صراع المدارس والأفكار المنسقة الثابتة — يجب ألا يكون موضع استبعاد أو أن يطرح جانباً فى متاهات الحياد الفنى أو فى غمار ما لا يعتبر فنا أصلا .

ولهذا فان القول بأنه ليس هناك ما يسمى بالنحت الحسي لأنه لا يعتبر فناً بل هو كفن الطهى ، هذا القول يعتبر مناقضة صريحة لما قلبمنا من آراء حول موضوعية النقد ومنهجه وروحه فضلا عن تجاهله للتفرقة العلمية المتعارف عليها بين الفنون الجميلة والفنون العملية . وكأنى بالناقد يحصر مجال التقدير الجمالى فى حدود أصول الصنعة (أى تكنولوجيا الفن) أو تقاليد مدرسة معينة وربما كان هذا التزاماً منه بموقف أكاديمى معين ضيق الإعتراف بواصفاته ولهذا فان أى جديد فى مجال الفن يعد فى نظر هذا الفريق من النقاد ثورة غير مشروعة تتحدى القديم الثابت ، ومن ثم فهم

يتصدون لهدمه وإستبعاده حتى تستقر أوضاعه وتتبدى معالمه وترسخ مفاهيمه فيأخذ طريقه إلى الاعتراف الأكاديمي . وعند ذلك فقط يمنحه النقاد جواز المرور إلى مجال التقدير الفني — وإنطلاقاً من هذا التفسير تتهاوى بالضرورة الدعوى القائلة باستبعاد النحت اللمسي من دائرة الفنون الجميلة والمستندة إلى « عدم ظهور هذا اللون الفنى تاريخياً » لأن التمسك بهذه الحجة سيقضي بنا حتما إلى الجمود التام وانتفاء التقدم والتجديد والإبتكار وهي أمور تشهد بها التجربة وحركة التاريخ .

وإذا كان النحت اللمسي « قد تأخر ظهوره تاريخياً فشأنه فى ذلك شأن طريقة برايل التى لم يكتب لها حظ الظهور إلا حينما ازداد إهتمام العالم المعاصر برعاية مكفوفى البصر ، فتلك ظاهرة إجتماعية وإنسانية يجب أن توضع موضع الإعتبار وأن يفسح المجال لما ينتج عنها من ظواهر فنية وثقافية على وجه العموم وإحداها ظاهرة « النحت اللمسى » .

ولعل الصديق الناقد يعلم جيداً أن هذا اللون الطريف من فن المكفوفين قد سبق ظهوره فى انجلترا وفرنسا ولاسيما فى إيطاليا كما نشرت فى مقال سابق وكما أشار الصديق العزيز الأستاذ أحمد عثمان عميد كلية الفنون الجميلة فى نفس هذا الموضوع من « المساء » .

على أنه يجمل بنا بعد هذا أن نطرح للمناقشة الجادة القضية الأساسية التى تدور حول مقال الكاتب ، وأعنى بها حتمية التحالف بين العينين والأصابع عند المثال .

وأول ما يستوقف القارىء أن معظم النصوص التى وردت فى المقال

عن هنرى مور أو لوفافر أو الدكتور نعيم عطية لا تقطع برأى حاسم فى الموضوع بل لقد احتوت على تأييد ساخر لوجهة النظر المضادة والتى حشدت بقصد معارضتها ، و إكتفى بإيراد فقرات من نص الدكتور نعيم عطية حيث يقول «أن عامل اللمس يظن مع ذلك صاحب المقام الأول فى الخلق الفعلى لأغلب التماثيل » .

وفى رأيى أنه يمكن التجاوز عن كثير من القضايا التى احتواها المقال لو انتبهنا جيداً إلى مرمى العبارة التالية وأبعادها حيث يقول الكاتب : « ولكن المرابقين على النحت اللمسى يسيرون خطوة أبعد مما يجب عندما يضعون النحت اللمسى على قدم المساواة مع فن النحت ، فى شخوصه المسابقات وجوائز الدولة » ومنذ متى كانت السلطة الفنية تتحكم فى تقييم الأعمال العبقرية التى يكتب لها الخلود؟ وما هو مستوى النحت الفنى المقبول عند كاتب المقال ؟ لعله يتمسك بالأصول الكلاسيكية للنحت الأغريقى مثلا ، فيستبعد بذلك جميع أعمال النحت التاريخية سواء عند البدائيين أو أعمال النحت الدينى التجريدى عند قدماء المصريين أو حتى أعمال النحت المعاصر عند هنرى مور بالذات ، وذلك حتى يصل إلى ما يسميه « بالفن الراشد السوى » ويبقى أن نضل فى متاهات لا نخرج منها لتحديد المقصود من هذه التسمية غير الموضوعية .

لقد إتفق علماء الجمال وعلى رأسهم أتين سوريو على اعتبار النحت فناً من فنون الدرجة الثانية كما يذكر فى كتابه عن « الصلة بين الفنون الجميلة » أستناداً إلى أن النحت تركيب من عناصر أولية هى الخطوط والأحجام . فخطوط سمات جمالية أستوفاها حقها فى الدراسة كل من ادموند بورك

وهوجارت ، وهذا يعني أن اللون والضوء لا يعتبران من عناصر النحت الأساسية ، وليس هناك شك في أن الخاصية الجوهرية للادراك البصرى تتمثل في الإحساس اللونى والضوئى وليس في إدراك الأبعاد والأحجام . إذ أن فاقد البصر يستطيع أن يدركها بأعضائه الأخرى ، وأهمها يديه وأصابعه عن طريق الماسة الجزئية وأستطالتها ، حتى يصل إلى التركيب الذى يسهل أمره فيما يستطيع معاينته ، أو يتدخل فيه الخيال المستمد من عالمه الخاص إذا كان المدرك ضخماً تستحيل معاينته دفعة واحدة .

على أننى لا أخال أنه ينكر ظاهرة التعويض الوظيفى المعروفة فى علم النفس ، ومؤداها أنه إذا فقد المرء حاسة ما من حواسه فأن الحواس الأخرى الأقرب إليها تتحمل وظيفتها المفقودة ، ومن ثم فأن هذا التحميل الوظيفى لحاسة اللمس هو الذى يتيح للمكفوف الموهوب أن ينتج آثاراً فنية نحتية ، وأن تنشأ لديه عن طريق حواسه الأخرى وأهمها حاسة اللمس ، ذاكرة بصرية مشتقة بأعماله لقوة الخيال ، أما القول بتضاؤل عملية الخلق الفنى مع الزمن نتيجة لتوقف نمو المخزون من الذكريات المرئية فذلك أستنتاج ظاهر البطلان لقياسه على مقتضى حالات الأسوياء المبصرين والحال غير الحال . . . وإذا جاز لنا أن نستقرىء جوانية عالمنا الخاص كبصريين ، فلا يجوز لنا مطلقاً أن نحدس بمحتوى عالم المكفوفين الخاص ، وأن نصدر عليه أحكاما غير علمية لن تصل إلى أبعد من مستوى الظن والتخمين . أن الفنان المكفوف وهو يمارس تجاربه اليومية فى حياة تتقدم وتنمو مع الزمن إنما يضيف إضافات جديده إلى ذاكرة المشتق ، وينمو خياله بتأثير حساسيته المرهفة وبفضل تساوق وتآزر حواسه الأخرى التى

تمنحه حصيلة فنية تكون ركيزة للانجاز الفني وثمت أمر لا أسوقه في مجال التدليل على جمالية النحت اللمسى بل أكتفي بوضعه بين قوسين وهو أن الكثيرين من المكفوفين ومن بينهم صلاح حسنين لم يولدوا فاقدى البصر بل لقد تمتعوا بمشاهدة جمال الطبيعة ودنيا الأشكال والألوان فترة طالت أو قصرت عن أعمارهم ، فأمكنهم بذلك أن يتزودوا بذاكرة بصرية مؤثرة أمكن أن تستطيل بتأثير خيال خلاق وحس مشترك نشط ومشاعر قوية مشبوبة وقياس عقلي يعتبر عاملا هاما في التعرف على المجهول البصرى إستناداً إلى سبق معاينة المثيل أو الضد أو الجزئى .

أمـــا ما ذكره الكاتب عن ضرورة تطابق الصورة الذهنية مع الصورة المنجزة فأمر لا يعتبره الفنانون المعاصرون ذا أهمية أو وزن كبيرين بل لعلنا نواجه اليوم تياراً قويا عارماً ضد « الصورة » بالمعنى الذى يعلق فى ذهن كاتب المقال ، ما دام يتحدث عن تطابق فى متاح فنى قد يميل أحياناً إلى نزعة تجريدية أو إلى اللا معقول للتحرر من أغـــلال الصورة ذات الحدود والمعالم والتى قد تنطلق من الذهن — على حد تصوره — فيلبسها الفنان شكلا أو ثابتاً مطابقاً .

ومـــا أبعد هذا التصور عن مسار الحركات الفنية المعاصرة المتجهة إلى التمرد على أسر الصورة بل وإلى إستبعادها كلية والعكوف على المادة نفسها لاستظهار مدى مطاوعتها لأصابع المثال الذى يكشف فيها عن عالم عريض الثراء ملىء بصور تنبع من ذات المادة ولا ترتبط بالصور المطابقة للاشكال التقليدية ، ولعل بعض أعمال هنرى مور مما يعطينا فكرة واضحة عن هذا

الإتجاه الجديد الذى يريد أن يتجرد من أسر عالم الشكل التقليدى وضغط الصور الذهنية المطابقة .

على أنه ما دام كاتب المقال يعترف بأن الصورة الخيالية تعتبر كأمر صادر من المخ ، فانه يمكن أن تتم الموازنة التى يطالب بها - فى غيبة البصر عن طريق الإحساس اللمسى بالحجمية فى دقة متناهية ، ومع هذا فليس الفن تسجيلا أمينا للطبيعة أو لعالم المرئيات حتى يتطلب المطابقة بين الصورة الذهنية والصور المنسوبة إلى عالم الطبيعة والحياة الملموسة ؛ بل هو خلق وتعبير عن هذا الخلق بأسلوب أداء متميز يبتكره الفنان ؛ وهو ليس فى حاجة إلى أن يلتزم فى أدائه بأشكال الطبيعة وأبعادها ؛ وإذا نحن أستبعدنا عالم الصور غير المرئية لنا ، وحصرنا أنفسنا فى دائرة الأشكال المرئية وحدها فأين نضع اذن آثار الفن الدينى الغيبى والميتافيزيقى والسحرى والأسطورى ؟ وهى لا تنتسب إلى ما نألفه من صور وأشكال وإن جاز أن نستخدم بعض عناصر جزئية منها ؟ .

أما القول بأن الفنان المكفوف لا يستطيع أن يراجع ويقيم وينقد عمله الفنى فانه يعتبر ادعاءاً مردوداً ، لأنه إذا كان الإحساس اللمسى هو العامل الجوهرى فى منجزات النحت ومع ذلك يقال ان المكفوف لا يمكن أن ينهض بعبء عملية التقييم والنقد فكيف الحال فيما يختص بموسيقى عالمى مثل بتهوفن الذى أنجز أروع ألحانه بعد أن أصابه الصمـــم .

وأخيرا فان هذا الحوار انما يثير مشكلة جمالية هامة وهى هل هناك

حس جمالي خاص فى الإنسان أم أن الإحساس الجمالى موزع على الحواس بدرجات متفاوتة ؟ وكذلك هل ينصب التقدير الجمالى على المظهر أم على المحتوى أو المضمون ؟ وهنا يظهر الخلاف الرئيسى بين الحسيين والمثاليين ، فشوبنهاور — مثلا — يرى أن الفن فرار من المظهر إلى الحقيقة المثالية ، وكذلك يري هيجل أن الفكرة الكامنة فى جوانيه العمل الفني هى أساس التقدير الجمالي وليس المظهر ، ومن ثمة فان الرمزيين والتجريديين والسرياليين يجدون فى المثاليين خير من يدافع عنهم ، ولعلنا ندرج بين هؤلاء أصحاب مدرسة النحت اللمسى فهو فن مركب من التجريدية والتعبيرية والرمزية ولا يهتم أصحابه بالشكل بقدر إهتمامهم بالمضمون أو بالفكرة ، وهم غالباً ما يعصفون بقواعد وأبعاد الأشكال المألوفة لدينا ، وعلى هذا فان التمسك بالإحساس البصري كلازمة للنحت ، وان كان أمرا مرغوبا فيه فى أعمال النحت الكلاسيكي إلى حد ما ، فربما جاز أن لا تكون له ضرورة لازمة فى مجال النحت اللمسى الذى ينصب على المضمون المرتبط بالفكر بالدرجة الأولى دون الصور الحية .

أما ما يسوقه الكاتب من عجـز المكفوف عن تحقيق الإيقـاع والإتزان والتناسق فى ميدان النحت فمسألة غير ذات موضوع إلا عند من يتمسكون بأصول الصنعة الفنية ويتحرون المواصفات التقليدية فى مجال النقد الفنى . والأمر هنا يتعلق باتجاه جديد ولون مبتكر ينطوى فى ذاته على مقاييسه التى يصبح معها الإيقاع والإتزان والتناسق أمـورا تقديرية تمتد فضلا عن أنها مثار نقاش عريض فى دنيا النقـد ، وقد تحولت إلى

أسلوب شائع يصطنعه البعض ليحاربوا بأسلحــة من صنعهم مواقف المعارضين لآرائهم .

وإنى لأرجو ألا يفهم من مقالى هـذا أنه يتضمن دفاعا عن شخص المثال صـلاح حسنين (رغم تقديرى لفنه) وذلك لأنى لا أريد أن أزج بنفسي فى متاهة لعبة الجـوائز والمسابقات والمجاملات التى لم ترتفع عندنا بعد إلى المستوى المبرىء من الاتجاهات والرواسب غير الموضوعية ، وكل ما أرجوه صادقاً مخلصاً أن نتعاون معاً على إرساء قواعد هذا الفن الوليد حتى تكتمل عناصره وألا نتسرع فنلحقه بفن الأطفال والمجانين والمعتوهين قبل أن تتضح أبعاده تماما . وليس هـذا الموقف منا صدورا عن دواع إنسانية بل هو التزام بموقف سليم ما دام الفن الأصيل هو فى حقيقة أمره خلق وابداع وتعبير وليست تماثيل صلاح حسنين سوى ومضات مشرقة من عالم خاص به يموج بشتى ألوان الفكر والمشـاعر والأحاسيس الفنية النبيلة (١) .

(١) لقد حاول فريق من النقاد ،عدوانا منهم على حرية الرأى ـ أن يطمسوا معالم هذا الفن وذلك بالامتناع عن نشر قولة الحق حـوله . ولقد تعمدت أن أعرض لهذه القضية فى هـذا الكتاب حتى يكون فى هذا درس للذين يتصدون للعمـــل فى حرم الصحافة المقدس دون أن يقدروا خطورة المسئولية الواقعة على عاتقهم، فيعملون على فرض حجر مفرض على حرية الرأى ، فتستحيل هذه السلطة الثالثة أى الصحافة إلى سوط جلاد للحرية وخنق للفكر الحر .

وفي ختام كلمتي أتوجه بالدعوة لكاتب المقال لكي يشرف مرسم الفنان صلاح حسنين بزيارة خاطفة ، ولست أشك لحظة واحدة في أنه سينقلب ويصبح من أشد المدافعين عن هذا اللون الطريف من فن النحت المعاصر إذ أني أعتقد أن المعاينة المباشرة لأعمال النحت تكون أكبر جدوى من إدامة النظر إلى صورها الفوتوغرافية .

ويسعدني بعد هذا أن تكون للحوار بقية وأن يستمر هذا الديالوج الشيق على هذه الصفحة الفنية الجادة

د. محمد علي أبو ريان

(٣)

دراسة حول

تصنيف التراث الشعبي ومدى

إرتباطه بالعلوم الإنسانية

مع إستخدام المنهج البنيوي Structural Method

في تطبيقات على الأمثال العامية في مصر

بحث مقدم من :

الأستاذ الدكتور / محمد على أبو ريان

الأستاذ بجامعة الاسكندرية

ومدير مركز التراث القومي والمخطوطات

كلية الآداب — جامعة الاسكندرية

إلى

مؤتمر الدوحة للتراث الشعبي بقطـــر

من ١٣ / ١ إلى ١٧ / ١ / ١٩٨٥

دراسة حول تصنيف التراث الشعبي
ومدى إرتباطه بالعلوم الإنسانية
مع إستخدام المنهج البنيوى
فى تطبيقات على الأمثال العامية فى مصر

تمهيـــد :

مقدمة عامة فى دراسات التراث الشعبي

— التراث الشعبي والفولكلور

— نشأة دراسات التراث الشعبي

— أشكال التراث الشعبي

— أهمية التراث الشعبي ووظائفه

— دراسة ونشر التراث الشعبي فى مصر

القسـم الأول

حول تصنيف التراث الشعبي

التصنيف المقترح للتراث الشعبي

التراث الشعبي ومدى إرتباطه بالعلوم الإنسانية

القسم الثانى

إستخدام المنهج البنيوى فى تطبيقات على الأمثال العامية فى مصر

الأمثال والتاريخ الإجتماعى للشعوب

وظيفة المثل ودلالته

تطبيقات على الأمثال فى مصر

تفريغ جدول الدراسة

الملحق (ضميمة عن المنهج البنيوي وتطبيقه فى مجال البحث)

المراجع

أولا : المراجع العربية .

ثانياً . المراجع الأوربية .

تمهيد

يرتبط موضوع هذا البحث إرتباطا وثيقاً بالموضوعات التى أثارتها اللجنة التحضيرية لمؤتمر التراث الشعبى ، فقد راعينا أن ينصب البحث على محاولة جديدة لتصنيف وقائع التراث الشعبى ، وهو ما أمدته ورقة العمل بالتخطيط للتراث للشعبى ، وقد عالجنا أولا ، وفى مدخل هذا البحث ، الصلة بين التراث الشعبى و « الفولكلور » كما يسميه الغربيون ، كما أشتمل أيضاً هذا المدخل على بيان لوظائف هذا التراث ، لا سيما الفنون اللفظية ، وأهمية تسجيل هذا التراث وأثره فى مجال البحث الإجتماعى والسياسى والاقتصادى واللغوى بصفة عامة .

ثم عرجنا ، فى القسم الأول من البحث ، على التصنيف المقترح للتراث الشعبى ، وحاولنا بطريقة جديدة الكشف عن مدى إرتباط وقائع هذا التراث بالعلوم الإنسانية ، وبغيرها من العلوم المرتبطة بهذا الإنتاج الشعبى الفريد .

وجاء القسم الثانى من البحث فى صورة دراسة بنيوية عن الفن التعليمى ، منصبة على بعض الأمثال العامية السارية فى مصر ، قدمنا لها بتمهيد مستفيض عن أهمية دراسة الأمثال العامية ، وكان الهدف من وراء إستخدام المنهج البنيوى هو محاولة تطبيق أو دراسة معاملى الثبات والتغير على العينة التى أخترناها من الأمثال الشعبية المذكورة .

وقد رأينا أن نثبت نتائج هذه الدراسة البنيوية فى جداول تصنف فيها الانساق السارية والانساق الميتة من الأمثال موضوع البحث .

وقد ذيل القسم الثـانى بملحق عن المنهج البنيوى وتطبيقه فى هـذا المجـــال .

وقد عنينا أيضاً بأن نشـير إلى أهمية تسجيل هذا التراث الشعبى الذى يوشك أن يندثر فى مواجهة تيارات الغزو الثقافى والتغريب والهجرة الجماعيـة .

والله الموفق سواء السبيل

أ . د محمد على أبو ريان

مقدمة

التراث الشعبي والفولكلور :

أن استعراضنا لهذا الانتاج الشعبي الخالص وغير المكتوب ، والذى نسميه بالتراث الشعبى فى مصر بصفة خاصة ، قد أنتهى بنا إلى أن الغالبية من الباحثين فى هذا المجال يهتمون بالأدب الشعبى ومن هنا جاء موقف المعارضين لتعريب كلمة (فولكلور Folklore) بالأدب الشعبى ذلك لأن الأدب الشعبى هو قسم معنوى خاص من التراث الشعبى العام ، الذى يدخل تحته بالإضافة إلى الأنتاج الأدبى ، العادات والتقاليد ، والأعراف والسلوك ، والمزاج الشعبي ومنتجات الحرف الشعبية من الأثاث والازياء والمنازل ، والتزيين ، ووسائط النقل والعمل ، ووسائل الترفيه المختلفة التى تبناها الشعب جماعيا دون تنظيم أو غاية مقصودة لذاتها .

وخلاصة القول أن هذا التراث الشعبى الغير مكتوب ، إنما يرتبط بالخلق العام للشعوب ، ويبدو أثره عند الشعوب الامية المتخلفة أكثر من ذيوعه وظهوره عند الامم المتقدمة .

وهكذا تتطابق فى رأينا كلمة « فولكلور » مع عبارة التراث الشعبى ، وتتضمن الكلمتان جميع أنواع المعارف التى يتناقلها الناس بالكلمة الشفاهية المنطوقة ، للنصح أو للتوجيه ، والتربية أو الترفيه عن طريق ضرب الامثلة أو الرموز أو القصص والحكايات والاساطير ، والمواويل والرقص وغير ذلك من فنون شعبية لا نعرف لها أصولا مكتوبة أو هوية يتعين بها صاحبها .

وكذلك فان « التراث الشعبى » ينطوى على جميع الحرف والمهارات الفنية التى يتعلمها المرء عن طريق المحاكاة ، وما يصدر عنها من أنتاج مادى ذى طابع جمالى شعبى واضح .

وقد أختلفت تعريفات الانثروبولوجيين للتراث الشعبى عن غيرهم من أصحاب العلوم ، إلا أنهم رغم هذا الإختلاف يتفقون على إستبعاد التعلم المدرسى والمنهجى المنتظم عن مجال التراث الشعبى بما فيه من حرفه أو فنون شفاهية منطوقة .

وإذا كان التراث الشعبى أى « الفولكلور » يشكل شطراً محدوداً من ثقافة المجتمعات الصناعية المتقدمة ، فأننا نجده على العكس من ذلك فى المجتمعات الامية البدائية ، إذ يشكل مجمل ثقافتها .

نشأة دراسات التراث الشعبى « الفولكلور » :

ليس هناك شك فى أن التراث الشعبى قد وجد منذ وجود الانسان الاول على سطح هذه الأرض ، ولكن أحداً من أفراد القبائل والشعوب البدائية لم يفطن إلى حقيقة هذا التراث ، لانه كان يمثل الثقافة الوحيدة التى لا بديل لها فى المجتمع القديم ، فلا يمكن أن تكون موضع دراسة أو تأمل إذا لم تظهر ثقافة أخرى معارضة عن طريق التعليم والتربية الموجهة ، وهذا هو الذى حدث بالنسبة للتراث حينما تنبه المحدثون إلى أهميته ، وبدأوا فى جمعه عن طريق المزاولة منذ القرن الثامن عشر ولكن هذا لا يعنى أيضا أنه لم يكن هناك سباقون إلى جمع التراث قبل القرن الثامن عشر ، فقد كانت هذه هى المهمة الاساسية الرحالة الذين جابوا أقطار العالم ومناطقه المجهولة قبل أن يطأ العلماء المعاصرون أرضها ، ومنهم رحالة من العرب والمسلمين ،

مثل أبن بطوطه مثلا وغيره ، فهؤلاء كانوا يكتبون عن الغرائب والحكايات التي كانوا يقعون عليها أثناء رحلاتهم إلى تلك البلاد النائية ، ولم يكن هذا بقصد الدراسة ، بل كان بقصد المتعة والتعرف على الغريب من سلوك الشعوب وأحوالها ، فعل هذا أيضاً هوميروس ، وفعلها رحالة آخرون غيره .

على أنه من الثابت أن الاخوين « جريم Grimm » هما اللذان بدآ بجمع القصص الشعبي الالماني السائد في ألمانيا حينذاك ، أي خلال القرن الثامن عشر الميلادي ، ولكن الابحاث الخاصة بالفولكلور لم تظهر إلا في غضون القرن التاسع عشر ، عندما اشتدت الموجة الاستعمارية وتعددت رحلات الانثروبولوجيين إلى البلاد النامية في آسيا وأفريقية ، وكان أول من أستخدم لفظ « فولكلور » في إنجلترا عام ١٨٤٦ م « وليم جون تومز William John Toms » ، وقد ذهب إلى أن سائر المعلومات التي جمعت من هذه الشعوب النائية عن أحوالها وعاداتها وأسلوب معيشتها وأغانيها وقصصها الخرافي وأمثالها ، وما يتحلى به أفرادها من حلي معدنية أو عاجية أو غير ذلك من وقائع السكن والعمل والبيئة والحرف ، والدين وطقوسه ، والحرب والزواج ومراسمه . . . الخ ، كل هذه الأمور التي ترجع إلى الازمنة السابقة ، ينبغي أن تسجل أولا بأول بكل الوسائل في بريطانيا لتكون موضع بحث ودراسة علمية مقارنة مع ما سبق جمعه من تراث شعبي قبل ذلك ، وذلك لكي تكون أساساً لوضع تصنيف جامع مانع للتراث الشعبي .

وقد أستند علماء « الفيلولوجيا » والمؤرخون إلى التراث الشعبي أو « الفولكلور » الشعبي منذ النصف الاول من القرن التاسع عشر ، وذلك

لدراسة تاريخ الشعوب مما كان له أثره البالغ في نمـــو الروح القومية التي تمثلت في كتابات «شلنج» و «فختة» و «هيجل» والتي في أصولها ترجع إلى الثورة الفرنسية والحركة الرومانسية .

وقد أرتبطت دراسة التراث الشعبي بالفعل بظهور الحركات القومية في أوروبا ، وكانت هذه الدراسات مصدرا لإحياء ونهوض اللغات القومية فيها ، ويتمثل هذا في « براغ » عاصمة « تشيكوسلوفاكيا » وقد أشتد تيار الحركة الفولكلورية في فرنسا وأنجلترا وأمريكا فيما بعــــد ، وتتابعت الدراسات الميدانية في التراث الشعبي ، ومن أهم المدارس في هذا المجال [١] :

المدرسة الأولى : وهي المدرسة الرومانسية ، عند الاخوين جريم Grimm وهما مؤسسا المدرسة الفولـكلورية العلمية ، وقد ظهرت هذه المدرسة في القرن الثامن عشر كرد فعل لعصر العقل والتنوير ، وكتمرد على الكلاسيكية في التفكير .

المدرسة الثانيه : وهي المدرسة الميثولوجية ، ومن أعلامها ، شوأرتز وماكس موللر ، وأفانيسيف الروسي ، وغيرهم .. ويقدم أصحاب هذه المدرسة الأسطورة على ما عداها من التراث الشعبي ، ويعنون بتتبع النشاط الروحي والفني للشعوب كما أهـتم أصحـاب هـذه المدرسة بدراسة اللغات القديمة ، والاجناس البشرية والدراسات النفسية والفيلولوجية .

---

(١) أحمـد رشدي صـالح : فنون الأدب الشعبي ، ج ١ ص ١٨ وما بعدهـا .

المدرسة الثالثة : وهى مدرسة « مورجان » وتتميز تلك المدرسة بتفسيرها التاريخى للتراث الشعبى وبدراسة الظواهر بمنهج مادى ، وقد تأثر بهذا المنهج « فردريك أنجلز » فى كتابه « أصل العائلة » .

المدرسة الرابعة : وهى المدرسة الوضعية ، ومؤسسها هو سير جيمس فريزر صاحب كتاب الغصن الذهبى « Golden Bough » وهو من أهم الكتب الحافلة بالفولكلور عند الشعوب البدائية .

المدرسة الخامسة : وهى المدرسة الانثروبولوجية البنيوية ، ولعلنا نضيف مدرسة جديدة فى نطاق المدارس الانثروبولوجية ، وهى المدرسة البنيوية عند « ليفى ستروس وميشيل فوكوه وألكان » وهذه المدرسة ترى أن الفولكلور الشعبى — أو كما نسميه بالتراث الشعبى — ليس بظاهرة تاريخية عامة مطلقة ، إذ أنه لا يعبر عن الاستمرارية التاريخية ، الأمر الذى دفع بعض العلماء إلى أستخدام الفولكلور — أى التراث الشعبى — كوسيلة لاستنباط تاريخ الشعوب ، ذلك أن أصحاب المنهج البنيوى يرون أن التراث الشعبى لمرحلة زمانية لا يرتبط أصلا بالتراث الشعبى للمرحلة التالية لها .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن التراث الشعبى يختلف من وطن إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى ، ومن الشرق إلى الغرب ، فلا يمكن القول بأن الوطن الأصلى للتراث الشعبى يعتبر واحداً رغم التشابه فى القصص والاساطير والحكايات الشعبية من حيث المعنى والمضمون .

وعلى الرغم من هذا الاهتمام البالغ ، والذى أبدته هذه المدارس فى

دراسات التراث الشعبي ، فقد ظل العلماء إلى الآن غير متفقين على تصنيف واحد بعينه لموضوعات الفنون أو التراث الشعبي ، وهكذا تظهر الحاجة الملحة للاسهام في وضع فروض مثمرة لتصنيف ما لهذا التراث على ضوء المعطيات الهامة والكثيرة التي يسرتها « الابحاث المعاصرة » في هذا المجال ، وانصب معظمها على التراث الشعبي الشفاهي وأثره في النواحي النفسية والاجتماعية والسياسية .

أشكال التراث الشعبي (الفولكلور) : [1]

اتفق العلماء على أن التراث الشعبي هو كل ما يصدر عن الجماعة من فن [2] ومهارات حرفية [3] وعادات وعرف الجماعة [4] وأدوات شعبية [5] ومعتقدات شعبية [6] وطب شعبي [7] وطهي شعبي [8] وموسيقى شعبية [9] ورقص [10] وألعاب [11] وايماءات واشارات غير لفظية أو لفظية [12] والاولى كالألفاظ المستعملة في الاتيكيت ، وفي تقديم الطعام ، وفي الدخول والخروج على الجماعة ، وفي الإستضافة ... الخ ، وأما الملفوظ منها فهو يتمثل في لهجات الشعوب غير المكتوبة ، وجميع الصور اللفظية للادب الشعبي التي يسميها بعض الانثروبولوجيين بالفن الشعبي

---

(1) International Encyclopedia of Social Sciences edit by david L. Sills 5. pp. 496-500 (2) Folkart
(3) Folk Crafts (4) Folk customs (5) Folktools
(6) Folk beief (7) Folk Medicine (8) Folk recipes
(9) Folk music (10) Folk dance (11) Folk games
(12) Folk gestures .

اللفظي [١] والذي يدخل في نطاقه صور عدة ، مثل القصص الشعبي [٢] والسير الشعبية [٣] والاساطير [٤] والامثال [٥] والاحاجي [٦] .

ويبدو أن جمهرة الباحثين قد عمدوا أخيرا إلى أثراء الدراسات الخاصة بهذا المجال ، أي بالتراث الشعبي اللفظي غير المكتوب ، ولا سيما ما كان منه نثراً ، ولقد ميز علماء الفولكلوريين أنواع كثيرة من التراث الشعبي اللفظي ، ولكنهم لم يتفقوا فيما بينهم على تصنيف واحد لهذه الانواع ، ولا حتى على مصطلحات لها .

وسنحاول في هذا البحث أن نعرض بصورة موجزة لهذه الانواع ، وطئة لوضع تصنيف لها في القسم الاول من هذا البحث وهي كالآتي :

أ — القصص المنثور Prose narrative :

ويشتمل هذا القصص المنثور على ثلاثة أنواع هامة هي : الاساطير ، والسير الشعبية ، والحكايات الشعبية .

ويعتبر القصص الشعبي على وجه العموم ، من أكثر صور الفن اللفظي الشفاهي أنتشاراً ، ولا توجد أختلافات جوهرية بين هذه الانساق الثلاثة للفن القصصي الشعبي ، ولا سيما عند البدائيين ، على الرغم من وجود جدل

---

(1) Verbal art
(2) Prcse narrative .
(3) Folklores lengends
(4) Mythes.
(5) Proverbs
(6) Kiddles.

علمى عند بعض الدارسين حول أختلافها ، وفيما يلى نبذة يسيرة عن كل نوع من تلك الانواع على حده . . .

١ — الاساطير الشعبية : ويمكن أن نعتمد على هذه الاساطير كمرجع هام عن ماضى المجتمعات القديمة ومعتقداتها حيث كانت تنؤ بالجهل وبالشك والإعتقادات الفاسدة ، وتؤلف الاساطير جزءا جوهريا من معتقداتها وطقوسها الدينية ، ومعظم هذه الاديان لا تحفل كثيراً فى أساطيرها بشخصيات من هذا العالم ، بل هى تصور شخصياتها أما من شخوص أسطورية جبارة عنيفة ، أو من الطيور والحيوانات ، وتتحدث الاساطير عن حياة الالهه كما لو كانوا بشراً لهم أصدقاؤهم وأعداؤهم وعلاقاتهم السوية والمأزومة ، وانتصاراتهم وهزائمهم وعلاقاتهم المعاشية والعائلية ، وسلوكهم مع الناس ، كما تحرض هذه الاساطير على شرح المراسم والشعائر الجنائزية ؛ وتبرر توقير المحرمات ، وقد تروى هذه الاساطير أيضا مغامرات الالهة فى عوالم مجهولة ، ويظهر فيها الجان والعفاريت والارواح الشريرة . . إلى غير ذلك .

٢ — الحكايات الشعبية : ويطلق لفظ « حكايات » على القصص الذى يتبدى فيه طابع الخيال الشعبى ، وتدور معظم هذه الحكايات حول زواية مغامرات الانسان أو الحيوان فى لقائهم مع الغيلان أو الالهة ، وتنطوى تلك الحكايات وقائع غريبة وعجيبة ، وخزعبلات ، وخرافات ، ومعضلات مصطنعة ، وهى كلها من قبيل الخيال الخادع المضلل ، ولا يدخل البعض قصص الجان فى هذه الحكايات ، إذ أنهم يرون أن قصص الجان كانت تعتبر عند هذه الشعوب قصصا حقيقية وليست خيالية وهذا يرجع أيضا إلى معتقدات هؤلاء الذين يسمعون هذه الحكايات ،

وليس لاراء المتخصصين فى العصر الحاضر ، وكذلك لا تخضع هذه الحكايات لمعايير الصواب والخطأ لأنها تصدر عن جماعات بدائية .

ويمكن أن تكون هذه الحكايات الشعبية ، وكذلك السير والاساطير مقبولة عند انتشارها من مجتمع إلى آخر، بدون وجود اعتقاد جازم مقبول فى المجتمع الذى يتلقى هذه الفنون الشعبية الادبية ، أى الحكاية والاسطورة والقصة الشعبية إلا أن واقعية هذه الاشكال كما تبدو فى عصور التخلف ستهتز فى مراحل التغير الثقافى المضطرد ، لتضعف الثقة بالنظام الداخلى أو الباطنى لهذا النوع من التراث الفنى ، وحتى إذا عزلت هذه الفنون الشعبية عزلا ثقافياً فانه ستوجه نحوها الشكوك للإطاحه بها ، لأنها أصبحت تشكل ثقافة متخلفة تعتبر عبئاً ثقيلا على فكر الشعوب ووجدانها الحى .

٣ — السير الشعبية : أما السير الشعبية فانها تشبه إلى حد كبير الاساطير والقصص ، فالقصاص حينما يروى هذه السير يكون مؤمنا بأنها حقيقة واقعة حدثت فى العصر الماضى ، وكذلك أيضاً يكون اعتقاد المستمعين ، والسيرة الشعبية كالسيرة الهلالية مثلا تدور حول نقطة أو أمور دنيوية أكثر من كونها دينية ، وتكون شخصياتها الرئيسية من البشر ، وتبدو اكثر معقولية من تلك التى تهتم بها الاساطير ، فهى تخبرنا عن الهجرات والحروب والإنتصارات ، وموت الملوك والرؤساء السابقين ، وتتابع تسلط الاسر المالكة على الناس والحكم ، ونها ايضا حكايات محلية عن الكنوز المدفونة تحت سطح الأرض ، وكذلك عن الاشباح والموالد والقديسين كما هو الحال فى المانيا وفى فرنسا وفى مصر .

ب — الأمثال والحكم الشعبية :

وتعد الحكم والأمثال والاقوال المأثورة من موضوعات النثر الشعبي الملفوظ ، ومنها ما يؤخذ بمنطوقه الحرفي ، ومنها ما يتخذ صورة التعبير الرمزي المجازي ، وعلى اية حال فان الامثال لها معنى عميق لا يمكن فهمه او استيعابه إلا من خلال تحليل المواقف الاجتماعية التي صدرت عنها ؛ وهي على الرغم من انها ليست واسعة الانتشار كالقصص مثلا إلا ان طابعها المحلي والقومي الهام لا يمكن انكاره .

جـ — الالغاز والاحاجي :

تتخذ الالغاز والاحاجي طابع التركيز الشديد وهي تختلف كثيراً عن الامثال ، من حيث انها تتطلب اجابة عن السؤال الذي تطرحه ، وتعتبر الألغاز التي تتخذ شكل الشعر في اوربا نوعاً عالميا ، ولا سيما ما هو مكتوب منها .

د — التلسين (لوى الكلام) والصيغ الكلاميه الاخرى :

اما التلسين tongue twisters فقد لوحظ في اجزاء كثيرة من العالم ولكنه لم يكن موضع دراسة الى الآن ، إذ ان هذا النوع من الكلام الشفاهي الشعبي ينطوى على ازدواجية في التعبير تخفي وراءها مشاعر بالسخط او بالسخرية او بالتبكيت .. الخ . وكذلك يدخل الانثروبولوجيون تحت صيغ الكلام الشعبي الموجه ، جميع الالفاظ الشعبية الخاصة بآداب الأكل والجلوس والاستقبال والمشي ومخالطة الكبار والنساء .. الخ . كما يدخلون كذلك ضمن هذا النوع عبارات الرقى

والتعازيم ، وجميع عبارات الدعوات والتحية والمعاملة في السوق وفي الأعمال بصفة عامة ، وعلى الرغم من أن هذه العبارات والألفاظ تظهر من خلال الدراسات اللغوية ، وفي أستعراض الأنثروبولوجيين للطقوس الجنائزية ولفن الأتيكيت ، إلا أن الباحثين في التراث الشعبي قد أهملوها تماما ، وذلك لغموض بعض معانيها بحيث لايمكن ترجمتها أن لغة غير لغتها الأصلية وكل ما تتطلبه هذه الألفاظ هو النطق بها نطقاً صحيحاً دون إعتبار لمعناها أو فهمها ، إذ أن نطقها الصحيح أمر جوهري بالنسبة للتأثير الديني والسحري والإجتماعي بدون إدراك لمعانيها ، وهذا على عكس أنواع النثر الشفاهي الأخرى ، فأن الأمر يتطلب فيها تمام الفهم وجودة التوصيل اللغوي ورقته .

هـ — التراث الشعري الشفاهي :

يعد التراث الشعري الشفاهي قسما هاما من أقسام التراث اللفظي الشفاهي ... ذلك لأن هذا النوع من الشعر الشعبي الذي يتمثل في شعر المغنين وفي المواويل والطقاطيق الشعبية ، ينتشر أنتشاراً واسعا بين الطبقات الشعبية ، وهم يبـدون نحوه أهتماما كبيراً أكثر من تعلقهم بالشعر المكتوب وقد ظهر الزجل كـفن شعري شعبي يعبر عن آمال الشعب وآلامه وحياته الإجتماعية ، والإقتصادية ... الخ ، بصورة أقرب إلى وجدان الجماهير الكادحة من الشعر المكتوب ولهذا فأن هذا النوع من الأنتاج الشعري الشعبي ينبغي أن يكون موضع دراسة علمية مستوعبة لمعرفة كل ما يتصل بمشاعر الشعب وحياته الواقعية .

ولقد سبقنا الباحثون الأوربيون ، ومنهم مؤرخ الموسيقى العالمي

« فارمر Farmer » إذ وجهوا أنظار العالم إلى الأغانى والموسيقى العربية الشعبية ، ولا سيما تلك الأشعار التى كان يتغنى بها الشعراء الجوالون العرب على الربابة ، وقد صيغت بأسلوب شعرى لتعبر عن حكايات الأبطال والقصص الشعبى المعروفين كقصة الزناتى خليفة وأبو زيد الهلالى . . . وغيرهم .

وقد ذاع هذا النوع من الأغانى فى الأندلس وتولد منه فن المراثى الأندلسية ، والتى كانت تحكى قصة خروج العرب المحزنة من الأندلس ، وقد انتقلت هذه الصور إلى أوربا فيما بعد ، فيما عرف بالمغنى الجوال «Minnisingers» ، « Trcupaceurs » وهؤلاء المغنون هم الصور الشعبية للمغنى على الربابة الذى يسميه النـاس فى الأرياف « الشاعر » سواء جاء شعره مردداً للقصص الشعبى أو جاء بديهياً تلقائياً .

أهمية التراث الشعبى ووظائفه :

لقد رأى بعض الباحثين أن ثمة أنواعاً من هذا التراث اللفظى قد أنتجت بقصد التسلية وإزجاء أوقات الفراغ ، ولكن الحقيقة أن لهذا الفن أهمية كبرى ووظائف هامة فى حياة الشعوب المتخلفة نجملها فيما يلى :—

١ — لقد كشف العلماء الإجتماعيون ، وبصفة خاصة علماء الاجتماع اللغوى عن أهمية دراسة الصيغ الشفوية للغة ، أو للنثر الشفاهى الذى يتعلمه المرء من خلال الخبرة التراثية لدى الشعوب الأمية .

ومن الأبحاث الهامة فى هذا الميدان نجد أبحاث لوكردج عام ١٩٧٤ ، وهيمز ١٩٧٤ فى منهجه المسمى « بأثنوجرافيا الاتصال » ، وهو بتلى ١٩٦٤

فى مخططه اللغوى عن النثر الأفريقى «مختارات من النصوص الشفوية التراثية مقارنة بالنثر المدون» وهو يشتمل على حكايات شعبية وأساطير وأمثال وأحاجى أفريقية، ولورد عام ١٩٦٤ فى كلامه عن الملاحم الشفوية. وفى بحث هيث عام ١٩٨٣ الذى ميز فيه بين الثقافة الشفوية والثقافة المكتوبة والعادات والتقاليد الشفوية والمدونة.

ولقد توصل هؤلاء كلهم من خلال أبحاثهم عن محو الأمية الوظيفى فى المجتمعات المتخلفة إلى أن ثمة عامل ارتباط بين اللغة المكتوبة التى يتعلمها الكبار والصغار فى دروس محو الأمية، وبين اللغة الشفهية التى تعبر عن التراث الشعبى هامة جدا، لأنها هى التى تعطى المضمون الأول للغة المعطاه فى دروس محو الامية، فمعظم التصورات التى تعبر عنها لغة الكتابة فى هذه الدروس هى تصورات ظهر بعد تحليلها أنها ترتبط أوثق ارتباط بالقدرات والمهارات المتعلقة بالتراث وفنونه. وعلى هذا الاساس أخذ علماء الانثروبولوجيا التربوية يتجهون إلى الاستفادة من التراث فى محو الامية الوظيفى فى أفريقيا، وذلك بأن باقتباس مادة الدراسة اللغوية من أقوال الزعماء والحكماء والمسنين فى الشعوب الافريقية، فضلا عن الاساطير والحكايات والاغانى والملاحم والامثال الافريقية، وذلك حتى لا تتداخل المفاهيم الاوربية فى عملية محو الامية فيعود الفرد إلى أميته السابقة لأنه لن يستطيع متابعة المادة المعطاه له عن طريق اللغة، إذ تكون مادة غريبة عن تصوراته وخياته، لأنها أوروبية الطابع، وهكذا وجد العلماء فى مجال التربية أن الذين يتم محو أميتهم لايلبثوا أن يعودوا ثانية إلى مصاف الاميين فلا يحدث تقدم ملحوظ فى هذه الناحية، ومن ثم فلا يمكن

تحقيق الهدف من محو أمية الشعوب النامية ، إذ أن الهدف هو تعليم الفرد القراءة والكتابة حتى يستطيع متابعة عملية التثقيف بنفسه والمشاركة فى برامج التنمية الاقتصادية والثقافية بوجه عام ، وهكذا تتضح أهمية دراسة التراث الشعبي ، لا من الوجهه التاريخية القومية فحسب ، بل من حيث أنه يعتبر المكون الحقيقي والواقعي لبنية العقلية الشعبية فى المجتمعات المتخلفة(١).

٢ ـ أن المدلول الاجتماعي لهذا التراث يظهر بوضوح فى جميع صوره ، كما تبدو لنا سماته الجمالية ، ولا شك فى أن الأمثال والحكم والالغاز إنما تعبر عن لقاء مشترك أو أرضية مشتركة بين الدراسات الذاتية والعلوم الانسانية الأمر الذي سنتناوله بالدراسة فى موضع آخر من هذا البحث .

واللغة بوصفها وابسطة للتعبير لها دورها فى وضع الحدود حول الاداء الفني فى هذا الإنتاج التراثى ، كما نجد وسائط تعبير أخرى من جنس العمل فى النحت وفى الفنون التشكيلية وفى الموسيقى وفى الرقص ، إلا أن الكلمة ، أى مفرد اللغة الخاضع للتحديدات الصوتية وللنحو ومفردات الالفاظ هى التي يكون لها دورها الكبير فى التراث الملفوظ ، ويبقى أن نعرف أن المتخصصين فى اللغة هم الذين يستطيعون أن يسهموا بحق فى دراسة الاسلوب اللغوي الذى يمكن تعريفه بأنه الاداة التي تفصح عن مدى

---

(١) داجع المجلة الدولية للعلوم الاجتماعيه ، الصادرة عن مركز مطبوعات اليونسكو العدد ٥٨ ينــــاير / مارس ١٩٨٥ ، مقال بعنوان « جوانب التراث الشفوى والتحريرى » بقلم شيرلى بريس هيث ».

قدرة الفنان فى إنجاز عمله الفنى فى حدود وسائط التعبير وتقنياته ، وإذن فقد إتضحت العلاقة الوثيقة بين اللغة والإنتاج الفنى اللفظى بما فيه من أبعاد إجتماعية وسلوكية وغيرها .. وقد كان هذا هو السبب فى أن المدرسة البنيوية الانثروبولوجية قد قامت على تحليل البناءات اللغوية عند سوسير ، وهى التى تشكل حجر الزاوية فى قيام البناءات الاجتماعية .. إذ أن اللغة أداة للتوصيل والاتصال الاجتماعى .

٢ ـ أن التراث اللفظى يصلح للتعليم فى المجتمعات الأمية (*) ، ومن ثم يلعب دوراً كبيراً فى التربية ؛ اذ ينبغى أن يتعلم الإنسان فى هذه المجتمعات القصص الشعبى والأساطير ؛ لأن الشعب يرى أنها متضمنة لمعلومات صحيحة عن حياته ؛ أما الحكم والأمثال فهى قواعد مركزة للسلوك ، إنتهت إليهم عن طريق الأجيال الغابرة ، وهم يعتبرون أن الأمثال تنطوى على توجيهات صحيحة وأوامر صادرة عن روح الأجداد فى المجتمعات البدائية ، وإذا كانت هذه هى وسيلة تربية الشباب الناضج ، فان الالغاز والاحاجى هى وسيلة تربية الأطفال ، إذ يتعلمون عن طريقها خصائص النبات والحيوان ، وجميع مظاهر الطبيعة الأخرى ، وبعض خصائص الثقافة المادية والتركيب الاجتماعى ، وحتى القصص الشعبى (وهو قصص خيالى) يحتل مكانة لدى الافريقيين كعنصر هام من عناصر التربية الشعبية للأطفال ، ذلك أن هذا

(*) وسنرى فى الجزء التالى من البحث كيف استفاد الباحثون فى مجال محو الأمية الوظيفى من الدراسات الفولكلورية الخاصة بثقافة الشعوب ، ولا سيما فى افريقية .

القصص غالباً ما يتسم بالطابع الأخلاقي ، وقد لاحظ رجال التربية أهمية هذا الفن التراثي في نقل المعرفة والقيم من جيل إلى جيل آخر ، ومن ثم يصبح في نظر الأنثروبولوجيين من غير البنيويين من أهم طرق التربية في المجتمعات الأمية في مختلف أنحاء العالم .

٣ — ومن ناحية السلوك الإنساني في المجتمعات الأمية البدائية فاننا نجد أن للفن اللفظي دوره الكبير في المساعدة على تطابق السلوك الإنساني فيها مع القيم الثقافية اذ يستخدم للتعبير عن القبول أو الرفض الاجتماعي ، كما تستخدم بعض أشكال هذا التراث في توجيه المديح أو النقد إلى الأشخاص (الرؤساء أو نظم الحكم كما ذكرنا آنفا) وفي التعبير عما يصادف قبولا إجتماعيا من سلوكيات جديدة .

وكذلك فان للفن الشعبي اللفظي دوره الخطير عند ظهور بوادر للانشقاق الاجتماعي أو الصراع داخل المجتمع ، وذلك بواسطة التعبير عن التحذير أو العجز أو الخيانة ، أو في التعبير عن النصائح والأدواء المفيدة في هذا المجال ، كما أن للأمثال مكانتها الهامة في طرق تهذيب الشباب وذلك بوضعها بطريقة مركزة وذكية ، وبحيث تبين قواعد السلوك الواجبة الاتباع سواء في الناحية الاجتماعيـــة أو الدينية . وقد أوضح مالينوفسكي Malincwski كيف أنه في جزر تروبرياند التي تقع في المحيط الهادي ، تشكل الاسطورة ميثاقا للسحر والاحتفالات من الناحيتين الدينية والاجتماعية ، وكذلك فان للاسطورة دورها الكبير في مجال كفالة الحقوق ، والديات ، وحقوق الملكية ، وخاصة في مناطق الصيد ، والمناطق الامية البدائية .

٤ — وكذلك فان للتراث الشعبي اللفظي دوره المؤثر في الناحية الاجتماعية النفسية . اذ يمنح المرء فرصة التحدث عن أنواع من السلوك تمنع الجماعة من الاتيان بها ، أو التحدث عن آماله التي يطمح إلى تحقيقها ، وبذلك يعد هذا الفن بمثابة خلاص سيكولوجي من القيود المفروضة عليه من قبل الجماعة ، يتضح هذا فيما يسمى بالنكت القذرة والتي يطلق عليها الإنجليز « نكت زوجات الأب » وقد لوحظ تناقص أهمية هذه النكت بعد الانفصال التدريجي للأفراد عن أسرهم الكبيرة ، وهناك بعض الشعوب التي تتميز بقدرتها على النقد والسخرية من السلطة الاجتماعية أو الدينية عن طريق القصص الشعبي أو الأغاني الشعبية ، وبخاصة في قبيلتي أشنتي وداهومي بوسط أفريقية .

٥ — الاستمرار الثقافي : اذ يحافظ التراث الشعبي اللفظي على بقاء العادات التي ترسخت في المجتمع ، وذلك بنقلها من جيل إلى جيل من خلال دورها التربوي ، حيث يستخدم التراث اللفظي في غرس العادات والمثل الإخلاقية في الصغار ، وفي اثابة الشباب بمدحهم عندما يتفقون في أعمالهم مع المثل الأخلاقية ، ونقدهم أو السخرية منهم حين ينحرفون عن تلك المثل ، فيحدث عن ذلك المحافظة على هذا التراث ونقله عبر الاجيال .

٦ — كما يستخدم هذا التراث لخدمة أغراض الاعلام السياسي ، وبخاصة عند قيام حركات الاستقلال الوطني أو الدعوة إلى الوحدة ، ومن الأمثلة الدالة على ذلك ما حدث في افريقيا من استخدام الاساطير القديمة ، والقصص والأغاني الشعبية للدعوة إلى وحدة الجنس ، والترويج لفكرة وحدة افريقية ، أو الاتحاد الاقليمي كما حدث عند قبيلة اليوروبا ،

اذ استخدمت اسطورة الخلق كأساس لقيام مجتمع موحـد عند شعوب غربى النيجر ، وكذلك إستخدم « جوزيف كازافوبو » الأساطير لاحكام سيطرته على اقليم كاتنجا الكونغولى فى مواجهة الزعيم الاستقلالى «لومومبا» والقبائل التى كانت تدعمه .

كما إستخدم الافريقيون أغانى المديح لتكريم الزعمـــاء والسياسيين الجـدد ، أما أغانى الغمز واللمز والهمز ، فقد إستخدموها لنقد الحكام المستعمرين والسياسيين المتعاملين معهم ، ومن أمثلة الأغانى والأناشيد التى إستخدمت لدعم كفاح الشعب الافريقى لحن « حفظ الله افريقية » الذى أنشده الجمهور فى المؤتمر الافريقى عام ١٩٥٥ م ، وكذلك فى مؤتمر الدول الافريقية الذى انعقد فى أكرا عام ١٩٥٨ م ، كما قام الحزب الشيوعى فى الاتحاد السوفيتى باستخدام هذا الفن — التراث الشعبى اللفظى — فى صراعه ضد الطبقات المستغلة فى الاتحاد السوفيتى وفى الصين وكوبا ، وسائر البلاد التى ينتشر فيها النظام الاشتراكى ...

وفى إيطاليا استنـــد موسولينى ، فى نظامه الفاشيستى إلى قصص وأساطير المجد الرومانى القـديم لتدعيم حكمه بغية احياء الامبراطورية الرومانيـــة .

كما يمكن إستخدام دراسة التراث الشعبى اللفظى فى الكشف عن المواقف السياسية الماضية ، فضلا عن إحتواء هذا التراث على مادة كبيرة من المعلومات المفيدة فى مختلف المجالات ، تلك المعلومات التى يخشى عليها من الضياع كنتيجة لاهمالها إزاء إنتشار القيم والمثل الجديدة ، والتى تستحدث خلال تطور المجتمع ونموه فى العصر الحالى .

دراسة ونشر التراث الشعبي في مصر :

لقد كان للمستشرقين دور كبير في نطاق نشر التراث الشعبي ، مثل نشر كتاب « ألف ليلة وليلة » ونشر السير الشعبية القصصية ، كما نجد « وليام أدوارد لين » ينشر كتاب « المصريين المحدثين عاداتهم وشمائلهم » وأيضا ما جمعه « جاستون ماسبيرو » عالم الآثار الفرنسي من الأغاني الشعبية في مصر العليا بين عامي ١٩٠٠ و ١٩١٤ م .

كما أهتم كل من « برسيفال دي جرانيزون » و « ولمور » بدراسة اللغة العربية العامية في مصر ، وكتب « بلاكمان » أستاذ الانثروبولوجيا سنة ١٨٢٨ كتابا عن فلاحي الصعيد بين فيه عاداتهم وتقاليدهم ولغتهم العامية ، وقد أهتم العلماء في مجال التاريخ القديم ، ولا سيما علماء تاريخ مصر القديمة بدراسة العادات والتقاليد الشعبية عند قدماء المصريين ، كما أهتم غيرهم بدراسة تاريخ الاسرة ، وتاريخ الزواج مثل « ويستر مارك W·mark في كتابه « مختصر تاريخ الزواج » ، وكذلك اهتم « جونز » بالزواج في الإسلام ، وأسهمت مباحث علم الاجتماع عند « بونييه » و « دوركايم » بدراسة الاسرة ونظامها بحيث جاءت دراسات علم الإجتماع والانثروبولوجيا في البلاد النامية عنصرا هاما كمصدر للدراسات الفكلورية ، وقد طبق بعض الباحثين منهج علمي الإجتماع والانثروبولوجيا في دراسة التراث الشعبي « الفولكلور » في مصر والبلاد العربية[1] .

---

(١) منها دراسة عن الرقص الشعبي في مصر القديمة لإيرينا لاكسوفا ترجمة د . محمد جمال الدين مختار ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، راجع =

وقد تخصصت مجلات ودوريات كثيرة في دراسة الفولكلور الشعبي — أي التراث الشعبي — في مصر خاصة، وفي الشعوب الشرقية بصفة عامة ومن أهم من كتب في التراث الشعبي من العرب نفر من الباحثين، تناولوا اللهجة العامية العربية في مصر بالدراسة والتحليل، وكذلك السير والقصص الشعبية، وقد كتب «ابن دانيال» مؤلفه «طيف الخيال» في القرن الثالث عشر باللهجة العامية، وقد استقرت أوضاع هذه اللهجة في القرن الرابع عشر الميلادي، حيث أشار اليها ابن خلدون في مقدمته باسم «لغة الأمصار»[1] وقد أورد ابن خلدون بعض القصائد والازجال والمواويل الاندلسية والمغربية والمصرية والتونسية، واتضح منها اختلاف اللهجات العامية القومية في هذه البلاد، وفي أوائل القرن الخامس عشر بدأ تدوين أدب السير الشعبية «كسيرة سيف بن ذى يزن» و«سيرة بنى هلال» و«سيرة عنترة بن شداد» و«سيرة أبو زيد الهلالي» وفي غضون هذا القرن — الخامس عشر — ظهر كتاب «ابن سودون» وهو «نزهة النفوس ومضحك العبوس»[2].

= الملحق الخاص بالتقييم الجمالي للنحت اللمسى . وكذلك راجع رسالة ماجستير عن المسحة الجمالية في فن الحلي الشعبي عند المرأة في شمال السودان للسيد / محمد أبو سبيب، المحاضر بكلية الفنون الجميلة في الخرطوم (تحت اشرافنا).

(١) ونختلف مع ابن خلدون في اطلاقه لفظ «لغة» على مايعرف اليوم «باللهجة»، وذلك لأن اللغة هي الأصل الذى يندرج تحته «لهجات» جميع الاقاليم الناطقة بتلك اللغة.

(٢) راجع : أحمد تيمور باشا، الامثال العامية.

وفى القرن السابع عشر ؤلف « يوسف الشربينى » كتاب « هز القحوف فى قصيدة أبى شادوف » وقد طبع هذا الكتاب فى بولاق عام ١٨٥٧ م ، وهو كتاب يثير الضحك والسخرية من حياة الفلاح فى ذلك القرن (١) .

وفى القرن الثامن عشر ظهرت مجموعة أزجال لعبد الله الشرقاوى المتوفى ١٧٦٥ م وطبعت فى بولاق عام ١٨٧٠ م وما أن أخذت المطبعة العربية تزيد من نشاطها حتى أخرجت لنا المزيد من الادب الشعبى الشفاهى الذى أتخذ اللهجة العامية أسلوبا له ، وقد ترتب على ذلك ظهور الصحافة العامية فى تلك الفترة .

وحينما أنتشر التعليم بدأ هذا النوع من الكتابة - باللهجة العامية - فى الزوال ، ولكننا نرى أن الصحافة العامية قد ظلت موجودة حتى الثلث الأول من القرن العشرين ومثالا على ذلك مجلة « المطرقة » التى كانت تصدر إبان تلك الفترة ؛ كما ظهرت خلال هذا القرن أيضا طبعة جديدة من كتاب « ألف ليلة وليلة » فى المطبعة الأميرية ببولاق ، وكذلك طبعة سيرة الملك الظاهر « بيبرس » وكتاب « نعوم شقير » فى « أمثال العوام فى مصر والشام » ، ثم كتاب « يوسف هانكى » عن الأمثال العربية المصرية ، كما أسهم كل من الأب « أنطون الصالحانى » و « ابراهيم فارس » و « أحمد الشيراوى » فى اصدار مؤلفات عن الفكاهة فى مصر وكذلك عن الفوازير والحواديت والروايات الشعبية (٢) .

---

(١) نفس المرجع .

(٢) راجع دائرة معارف الدين والاخلاق ، مقال عن الدراما العربية للمستشرق كورت برومز ص ٢٨٧٩ .

ومما صدر من الأزجال في مصر[1] أيضا مطبوعات تباع في الريف باللهجة العامية كموال « أدهم الشرقاوى » وقصة «خضرة الشريفه» وماجرى لها في بلاد النصارى . . ألخ . وهذا بالإضافة إلى المدائح النبوية التي أنتشرت في الريف أنتشارا كبيراً .

ولم يقتصر الأمر على ذلك ، بل أهتم الكتاب مؤخرا بالأمثال الشعبية فظهرت مؤلفات كثيرة في هذا المجال [2] ، وأهمها على الاطلاق كتاب أحمد تيمور باشا عن الامثال العامية الذى صدر عام ١٩٤٩ م ، فقد ضمنه ما ينيف على ثلاثة آلاف مثل ، كما ظهر أيضا كتاب « قصصنا الشعبى » للدكتور فؤاد حسنين على ، فضلا عن دراسة للدكتورة سهير القلماوى عن « ألف ليلة وليلة » وكذلك دراسة الدكتور عبد الحميـــد يونس عن السيرة الهلالية ، هذا بالاضافة إلى مقالات عن الأدب العامى والفكاهة [3] في الشعر المصرى .

---

(١) ظهرت دواوين كثيرة للزجالين المصريين بعد ثورة ١٩١٩ وكانت تلقى شفاهيا أولا ثم سجلت فيما بعد وهى تساند الثورة المصرية ، وتتخذ أسلوب النقد السياسى للمستعمرين والحكام وللتقاليـــد الإجتماعية البالية وتصور أحوال الشعب (أهل البلد) تصويرا زجليا لطيفا ، ويعد بيرم التونسى وكذلك أبو بثينة من أعظم الزجالين الذين ظهروا في مصر في الفترة المعاصرة .

(٢) سنشير اليها في القسم الثانى من البحث .

(٣) د . الصيـــاد : الفكاهة في الشعب المصرى ، مقال في مجلة علم النفس التحليلى .

القسم الاول

دراسة حول تصنيف للتراث الشعبي
ومدى ارتباطها بالعلوم الانسانية

(١) حول تصنيف التراث الشعبي

أ ـ أن أى دراسة علمية منظمة للتراث الشعبي تتطلب منذ البداية وضع تصور أولى لتصنيف وحداتها وفروعها ، على أن يراعى قيام أى تصنيف على أساس معين يكون بمثابة الرابطة التى تؤلف بين وقائع هذا التصنيف ، وبدون وضع تصنيف ما فانه سوف يتعذر المضى قدما فى دراسة هذه الظواهر الشعبية الهامة ، والتى يمكن عن طريقها دراسة وتفسير وقائع تاريخ أى شعب من الشعوب وتبين أوضاعه الإجتماعية بالرجوع إلى تراثه الشعبى ، لا سيما إذا أردنا أن نسجل أحداث التاريخ القومى التى أسهمت بها الحركات والقوى الشعبية .

ونحن نجد عدة محاولات لتصنيف العلوم ، سواء فى الغرب أم فى الشرق وكذلك وضعت جملة من التصنيفات للفنون الجميلة مثل تصنيف كانط وشوبنهور ، وشارل لالو ، ولاسباكس ، وأتين سوريو . . . الخ .

ولما كانت أبحاث التراث الشعبى حديثة العهد ، لهذا لم تظهر عدة تصنيفات للفنون الشعبية ، وقد أهتم بهذا الأمر الأنثروبولوجيون الذين أحتضنوا كل ما يتعلق بالتراث الشعبى أو بالفنون الشعبية للشعوب والجماعات البدائية المتخلفة والمتقدمة على السواء .

ب ـ سنحاول فى هذا البحث وضع تصور أو فرض أولى لتصنيف يمكن أن تندرج تحته سائر أنواع التراث الشعبى لدى الشعوب عامة فى سائر بقاع الأرض .

أمـــا أساس هذا التصنيف ، فهو وضع الأنواع الشعبية فى صورة

تبـــدأ بالبسيط منها لينتهي إلى ما هو معقد أو مركب ، أي أن تصنيف الفنون الشعبية سيبدأ من البسيط إلى المركب ، حيث ندرس أولا الأنواع الشعبية البسيطة ثم تتدرج معها إلى أن نصـل إلى أكثر الأنواع تركيباً ، وتعرف أنواع التراث الشعبي البسيطة بأنها تتخـذ بعداً واحـداً من حيث بنيتها الأساسية ، وذلك مثل الموسيقى ، إذ تعتبر فنـا بسيطا إذا ظلت في دائرة الفنون الصوتية المجردة ، أما إذا تدخل بعد جديد مع الموسيقى مثل الحركة ، فأنه يظهر فن مركب جديد هو الرقص ، سواء كان شعبيا أم إيقاعيا ، أم باليه ، وإذا أضفنا بعدا ثالثا إلى الموسيقى والحركة وهو البعد الصوتي ، ظهر فن الأوبريت ، وهو فن مركب ذو أبعاد ثلاثة .

وهكذا يظهر لنـا أساس التصنيف الذي نتحدث عنه ، أي قسمته إلى البسيط والمركب ، وتعقد وحـدات التصنيف نتيجة لتدخل أبعاد جديدة يتحول معها البسيط إلى مركب ، ونحن نقدم وحدات هذا التصنيف المقترحة لكي تستوعب سائر الفنون الشعبية بدون إستثناء .

(٢) « التصنيف المقترح للتراث الشعبي »

أولا : فنون شـعبية بسيطة :-

وهي فنون من الدرجة الأولى ذات بعد واحد ، ويمكن لها أن تتحول إلى فنون مركبة من الدرجة الثانية ، إذا تدخل بعد آخر إلى البعد الأولى لها ، وهذه الفنون هي :.

الفنون اللفظية الشفاهية :

منها ما هو نثرى ، ومنها ما هو شعرى

الفنون النثرية الشفاهية :

١ - اللهجات العامية .

٢ - الفن التعليمى :

وهو فن لفظى شفاهى هدفه التوجيه والتربية والتعليم الشعبى ، مثل الحكم والأمثال الشعبية ؛ وسيكون هذا الفن موضع دراسة مستوعبة وتطبيقية فى القسم الثانى من هذا البحث ، إذ أنه يشكل مدرسة تعليمية قائمة بذاتها بالنسبة للمجتمعات الأمية المتخلفة التى لم تنل حظا من التعليم ، فتحل الأمثال فيها محل التثقيف العلمى والدراسة المنهجية ، ويكون لها على مثل هذه الشعوب سلطة وضغط أكبر من سلطة التعليم المنتظم على المجتمعات المتقدمة .

٣ - الفنون القصصية الشفاهية :

هى فنون قديمة قدم الإنسان ، وهى فنون صوتية لفظية وغير مكتوبة ولها عدة أنواع . . . منها القصص والحكايات الشعبية ، مثل قصة أبو زيد الهلالى ، والزناتى خليفة ، وأيوب المصري ، وسيف بن ذى يزن ، وأدهم الشرقاوى والمقامات والأساطير التى تحكي أقانين الجان والعفاريت .

فإذا صاحبت هذا الفن موسيقى الربابة ، أو الأرغول ، أو الناى ، أو الدربوكة أو الرق ، أو السمسمية ، أو السلامية والمزمار البلدى والصاجات والشخاشيخ ، أصبح فنا مركبا ، إذ يدخل بعد جديد وهو الأداء الموسيقى فى ممارسته .

٤ — : فنون الفطنة الشعبية اللفظية » : —

مثل النكتة والالغاز والفوازير والاحاجى والتأسين كما توجد فنون جركية عقلية وغير منطوقة (راجع الفنون المركبة) .

— الفنون الشعريه الشفاهية : —

د — « الشعر العامى والزجل » : —

أ — « الفن السماعى » : —

وهو على ضربين : أ — فن السماع الصوتى الإنسانى

ب — فن السماع الصوتى الموسيقى

ويتمثل النوع الأول فى الغناء ، أما النوع الثانى فيتمثل فى أصوات الآلات الموسيقية ، وعلى هذا النحو لاتدخل الألفاظ المنطوقة أو التعبيرات اللغوية أو القصص الشفاهى فى دائرة هذا الفن ، إذ المقصود به العبارات المنغمة ، وما يصدر عن الموسيقى من الحان بجاعيه قد تصاحب الغناء وقد لا تصاحبه .

ويعتقد معظم الاجتماعيين أن الغناء الشعبى كان أسبق الفنون إلى الظهور ولا سيما الغنا الجماعى الذى أستخدمه البدائيون فى الحرب وفى السلم على السواء ، وفى بث روح التماسك بين أفراد القبيلة فى مواجهة الخطر الداهم سواء من الأعداء ، أو من الحيوانات ، أو من الطبيعة ، وكذلك فى المراسم والطقوس الدينية مصاحبة للدق على الطبول والرقص . ومن أمثال هذه الفنون الغنائية المواويل ، والموشحات ، والطقاطيق وجميع صور الغناء الجماعى ، وغناء الصهبجية فى الافراح ، والانشاد الدينى كمدح الرسول

الذى تنطلق به عقيرة الصبيت ، والذكر الصوفى، وأغانى المسحراتى، وأغانى الحج ، وأغانى العرس ، وعند جمع المحاصيل ، ونداءات الباعة الجائلين ، وكل أنواع الغناء التي لا تصاحبها ألحان موسيقية يؤديها المغنى أوالموسيقى على الآلات النحاسية أو الوترية ، أو الطبلة ، أو الرق ، إذ تلك هي الالات الشعبية ، فاذا كانت هذه الأغانى بمصاحبة تلك الالات الموسيقية ، أصبحت فنوناً مركبة .

ومما تجدر الإشارة اليه أن الموسيقى الشعبية قد تأثرت كثيراً بالموسيقى التركية مع احتفاظها بالمقامات القديمة التي يرجع أغلبها إلى أصل فارسى أزدهر عند العرب منذ العصر العباسى الأول ، وفى الاندلس فى عصور الأزدهار .

ولا زال الشعب يطرب لسماع الموسيقى الشرقية التي تعبر عن ذبذبات حياته الواقعية ، كموسيقى سيد درويش ، وزكريا أحمد ، والقصبجى ، ورياض السنباطى ، ويتمسك الوطنيون بالموسيقى الشعبية فى كل بلد لأنها تعبر عن الروح القومية التي تأجج لهيبها فى هذه الحقبة من القرن العشرين .

٧ — « الفن الحركي » :

مثل الرقص والتحطيب والحجالة والنطة ، على أن تكون بدون مصاحبة الموسيقى ، فاذا صاحبتها آلات موسيقية أصبحت فنوناً مركبة وربما صاحب الرقص غناء وموسيقى ، وكان يرمز إلى موضوع معين ، ومن ثم فانه يصبح فناً أكثر تركيباً . .

٨ — « الفن التشكيلي » :

وهو على نوعين « حرفي » و « جميل » .

ولا يمكن وضع خط فاصل حاسم بين ما هو فن جميـــل وفن حرفي شعبي ، إذ في الغالب يكتسي الفن الحرفي بطابع الجمال ، ولهذا فاننا لانستطيع التمييز بالنسبة للفنون الشعبية التشكيلية بين ماهو حرفي نفعي ، وما هو فن جميل خالص .

ويري بعض كتاب علم الجمال أن الفن التشكيلي فن مركب ، إذ أنه يشتمل على الخطوط والألوان ، أي على بعدين وليس على بعد واحد ، والحق أننا أتخذنا معياراً للبساطة والتعقيد هو الفصل بين ما هو ساكن وما هو متحرك ونحن في نطاق الفن التشكيلي ، تتحول الحركة إلى سكون فلا نرى إلا صوراً ساكنة توقفت فيها الحركة في دائرة هذا الفن ، ومن أمثـــال هذه الفنون الرسم على الاقمشة ، وعلى أزياء النساء ، وعلى الجدران كما تفعل الجماعات الشعبية عند الحج وإقامة الأفراح ، وكذلك طلاء معدات الحرب والوجوه والظهور بمظهر كرنفالي مرعب أو مضحك عند تهديد العـدو بالحرب أو عند اشاعة المرح والسخرية بين أفراد القبيلة ، وكذلك أيضا النقش على الخشب والأثاثات ، وصناعة المينا والفسيفساء ، وكتابة الخطوط الجميلة ، وصياغة الحلي وأدوات الزينة وتزيين المخطوطات .. الخ .

٩ — « فـن النحت » :

هو من الفنون البسيطة ذات الدرجة الأولى ، إذ أنه فن سكوني ، وهو غير منتشر بين الفئات الشعبية ، لا سيما في البلاد الإسلامية ، وليس هـذا

يعنى أن إقامة التماثيل محرمة فى الاسلام – كما زعم بعض الفقهاء – بل لأن النحت فن جميل يحتاج إلى ثقافة فنية واسعة وقد ظهر هذا الفن فى تماثيل وعرائس المولد ، وهذه بدعة فاطمية لازالت قائمة فى الاحياء الشعبية .

١٠ — « الفن المعمارى » :

وهو فن الدرجة الأولى أيضا ، لأنه فن سكونى يتميز عند الجهات الشعبية بالميل إلى صنع النوافذ الضيقة ، واستخدام الالوان الفاقعة ، وصناعة المشربيات الخشبية للنساء ، والعناية بالخطوط القرانية ، وبناء المآذن الجميلة ، والمقرنصات ، وفن الارابيسك ، وصناعة كل ما من شأنه عمارة المسجد لامكان أداء الصلاة فيه باستمرار .

ثانيا – فنون شعبية مركبة : – وتنطوى هذه الفنون على أكثر من بعد واحد ومن ثم فهى فنون من الدرجة الثانية . ويمكن لمعظم الفنون البسيطة التى أشرنا اليها فى القسم السابق أن تتحول إلى فنون مركبة ، إذ تتداخل فيها ابعاد أخرى غير بعدها الأول ، وأهم هذه الفنون المركبة هى : –

١ — « فنون السحر والعراف والتنجيم » :

وقد ظلت هذه الفنون شائعة فى العالم الإسلامي والعربى ، وفى مصر بصفة خاصة ، أى فى عصر المماليك والعثمانيين ، وكانت هذه الفنون – فنون الشعوذة – لها سلطة شديدة على الناس نظرا لزيوع الجهل ، وغيبة الثقافة العلمية والدينية الحقة ، ومن أمثال هذه الفنون الفراسة ، والبرق ، واستخدام طاست الطرب ، والزار ، وممارسة العرافة والتنجيم ، وعمل

التمائم السحرية ، وممارسة السحر بأشكاله وأنواعه المختلفة والادعاء باستخدام الجان فى هذا الطريق ، وايمان العامة المطلق بهذه الخرافات .

٢ ـ « الفنــون الطبيــــة » .

كالمعالجة بالأعشاب ، والفصم . والكى ، والحجامة و أستخدام الديدان فى أمتصاص الدماء والتكحل .

٣ ـ « فنون التأهيل والعــــرف » :

أ ـ العــــائلى : وهى فنون تمارس فى المناسبات العائلية أثناء قراءة الفاتحة والخطبة وعقد القران ، واقامة الفرح ، وزف العروسة ليلة الدخلة وفى الصباحية ، وفى السبوع ، وفى الميلاد ، وفى الختان .

ب ـ للحياة الاجتماعية : مثل عادات وتقاليد الاستقبال ، والمقابلة للضيوف ولغير الضيوف ، ولاختلاط الصغار بالكبار ، وعدم شرب القهوة فى حضور الكبار ، وعرف ، والتقاليد الملاحظة فى الاختلاط بالنساء ، وكذلك تقاليد الأكل وغسل اليدين قبل الأكل وبعده ، وعادات وتقاليد المشى والجلوس والركوب ، وتطبيق ما يسمى حدثا بقواعد الاتيكيت وأشكال الأزياء المختلفة للرجال والنساء والاطفال والجند والحكام والفقهاء وكبار الموظفين ، والمسلمين وأهل الذمة ، والتجار والحرفيين ، والشراكسة وأهل البحرين ، وأهل الرعى ... الخ .

جـ ـ للمــــوتى : الطقوس الجنائزية ، المراثى (التعديد) فى يوم الدفن وأثناء زيارة المقابر فى الخميس الاول للدفن ، وفى خميس رجب وفى ليلة الاربعين

٤ - « فن المناسبات الدينية » :

كالاحتفالات بالأعياد ومراسمها الشعبية ، ومواسم عاشوراء ، ورجب ، وليلة النصف من شعبان ، ورأس السنة الهجرية ، والمولد النبـــوى ، والإسراء والمعراج ، والاحتفال بالمحمل ذهابه وعودته ، والاحتفال بالحج وموالد الأولياء ، ووفاء النيل (حيث بدأ دينياً) .

ويلاحظ أن معظم هذه الاحتفالات لم تكن موجودة فى المجتمع المصرى قبل عهد الفاطميين .

٥ - « الفنون الترفيهية » :

وهى تتمثل فى كل ما يدخل البهجة والسرور والفرح على البيئات الشعبية ، وقد عرف الكثير منها فى أوساطهم مثل الاراجوز والنقرزان ، ومسرح العرائس ، وخيال الظل والسامر ، والتشخيص الشعبى و « اتفرج ياسلام » حيث تعرض صور متحركة فى صندوق الدنيا الذى يحمله شخص على ظهره ، ينادى ببوقه فيأتى الأطفال للفرجة على السفيرة عزيزة وعلى شخصيات الحكايات الاسطورية من وراء ستار يرسل على ظهورهم ، وقد أنقطع مزاولة هذه المهنة فى الريف والحضر منذ ظهور السينما والتليفزيون ومن الفنون الترفيهية المركبة لعبة الشطرنج والسيجه والضامه والاشارة وحركة اليد وتعبيرات الوجه [1] وهى فنون شعبية تستند الى الحركة الموضوعة والمهارات العقلية .

---

(١) وهذه الاخيرة قد لاتمارس لمجرد التسلية بل لتوجيه النقد أو السخرية أو السخط والضيق لمن توجه اليهم وتظل فنون شعبية رغم أنه لا يقصد بها الترفيه .

تعقيب :

هذه هي صورة مقترحة لتصنيف الفنون الشعبية ، نرجو أن تتاح لها الفرصة للتطبيق الواسع النطاق على التراث الشعبي للدول العربية عامة ، ودول الخليج خاصة ، على أنه يلاحظ أن وقائع هذا التصنيف لا تتساوى في معظم هذه البلاد ، ومن حيث فرص ظهورها أو اختفائها ، أي بمعنى آخر لا يمكن القول بأن هذا التراث الشعبي يتعرض كله مرة واحدة للتغيير أو يبقى كله لا يتزعزع ولا يتلاشى ، وبذلك يمكن أن يثبت أمام عوامل التعليم والتثقيف والتحضر ، إلا أننا يجب أن نلاحظ أن مصير هذا التراث وحظه من الثبات والتغير يرجع إلى عوامل شتى :

الاول :

انتشار التعليم واهمال الطبقة المثقفة للانساق الشعبية القديمة زهواً بما وصلت اليه من مستويات فكرية ومادية جديدة ، وهذه هي مضار تيارات التغريب الثقافية على روح الشعب وملاكه القومي .

الثاني :

الهجرة الجماعية لفئات تأتي من خارج الوطن لتستقر في ربوعه حاملة معها حضارتها المادية والمعنوية بما فيها من قيم وعادات وتقاليد وأعراف وأنماط سلوكية قد تتصادم مع التراث الشعبي للبلد المضيف ، وفي ذلك القضاء كل القضاء على التماسك الوطني والروح الشعبية لهذا البلد ، كما يحدث الآن في بلاد الخليج ، حيث يظهر أثر غير العرب في القضاء على الهوية الشعبية العربية في المنطقة .

الثـــالث :

لقد كان من نتيجة ظهور البترول في هذه البلاد ، أن ظهرت طبقات مسرفة في الثراء في بعض البلدان العربية ، اتجهت إلى فنون الرفاهية المتاحة لها بأموالها في العالم كله ، وبذلك أصبحت قوة ضاغطة على فنون الشعب وتراثه المحلي دون أن يصاحب هذا كله صحوة فكرية قومية تحافظ على السمات الاساسية للشعب وتراثه القومي .

الرابـــع :

وهو أخطر ما يمكن أن يوجه من ضربات باسم الانتشار الثقافي ، إذ هو غزو من نوع خطير جاءت الهجرة الجماعية كلون من ألوانه ، لأن هذا الغزو إنما يتم بالجسم وبالعقل وبالروح ، أما الغزو الثقافي فطريقه وسائل الاعلام المختلفة المنبثة في أرجاء المعمورة ، من صحـافة وإذاعة وتلفزيون ورسل يحملون السم الزعاف للقضاء على هوية شعوب المنطقة ، وفصلها عن تاريخها ومعتقداتها وإحلال المثل الأعلى الغربي في السلوك وفي الحياة محل المثـل العربية والإسلامية الخالدة .

يجب إذن أن نتبنى كل طرق البحث الميداني المثمرة عند الاجتماعيين أو الانثروبولوجيين ، وذلك لتسجيل كل ألوان التراث الشعبي . وإقامة متحف حضاري يجتمع فيه كل ألوان التراث التعليمية والسماعية والحـــركية والقصصية .. الخ على أن تظهر فيه شخصيات الأساطير والقصص الشعبي وأبطال الملاحم بأزيائهم التقليدية وأدواتهم الشعبية .

أما وسائل تسجيل هذا التراث ، ومنهج تسجيله ، فاننا نرى التمسك .

بأسلوب البحث الميداني ، وقد سبقت لنا الاشارة إلى أنه يستحسن أستخدام منهج الملاحظ المباشر إلى جوار المناهج الاجتماعية الاخرى التي أشرنا اليها وذلك لتسجيل كل وقائع هذا التراث الشعبي بكل ألوان التسجيل المتاحة على أن يصب هذا كله في بطاقات تعد خصيصا لتغذية الكمبيوتر بمعلومات عن كل وقائع التراث الشعبي ، فتكون حاضرة دائما أمامنا عند القيام بأى بحث ، أو عند الشروع في إقامة متحف للتراث الشعبي لدول الخليج أو لغيرها .

« ٣ — التراث الشعبي ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية »

لقد أثارت الدراسات الجادة حول التراث الشعبي جدلا عميقا حول مسحتة العلمية ، ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية .

فمن ناحية كونه صادرا عن المزاج والخلق العام للشعوب ، فانه من حيث البنية يمكن أن يدرس تحت ما يسمى بعلم عادات الشعوب وأعرافها الأخلاقية كما نجده عند ليفي بريل وغيره من اتباع المدرسة الاجتماعية الفرنسية حيث يصبح هذا العلم علما وضعيا لدراسة العادات الاخلاقية ، وهو علم نسبي لا يهتم بالقيم الاخلاقية ، وكذلك فان الباحثين الانجليز يدخلون دراسة العادات والتقاليد والأعراف تحت ما يسمونه باسم « Ethike » أو « Mcrale » ومن البديهي أن هذين اللفظين يختلفان عن لفظي « Ethics » و « Mcrals » حيث تنطوى اللفظتين الاولتين على مزاج وخلق وسمات وشخصية وعادات الشعوب وأساليبها في الاتصال وفي المشي وفي الاجتماع ، وغير ذلك من شئون الحياة الاجتماعية ، أما اللفظتين التاليتين فهما تعنيان الاخلاق على مستوى الخير والشر .

أما من ناحية الشكل العام لهذا التراث فانه بلا شك سواء أكان نفعياً أم غير نفعي ، فهو يكتسي بمسحة جمالية ، إذ هو فن جميل يدخل تحت دراسة علم الجمال وفلسفته ، لأنه متصل بالذوق الشعبي التلقائي ، ويمكن أن نضرب مثلا لهذا التراث في أعلى صوره الجماليـــة المادية منها مثل الحلي وتزيين الأواني الفخارية ، والازياء المبرقشة ، والاثاث المنقوش .. إلى غير ذلك وفي صورته المعنوية كالأمثـال والحكم الشعبية ، وفي صورته المسموعة كالموسيقى والغناء ، فإن هذه كلها تخضع لأحكام الذوق الشعبي ومن ثم فهي موضوع لدراسة علم الجمال .

أما الانثروبولوجيون ، فانهم يعتبرونها وقائع ترتبط بالسلوك الانساني ومن ثم فهي مادة خصبة للدراسات الانثروبولوجية ، كما سنرى في تطبيقنا للمنهج البنيوي عند الانثروبولوجيين على الفن التعليمي الشعبي .

ويهتم الاجتماعيون أيضا بدراسة التراث الشعبي ، ولا سيما ما أتصل منه بالدين وبالطوطم (كما فعل دوركايم وغيره) .

وهكذا يتضح لنا أن التراث الشعبي يرتبط بجملة من العلوم الانسانية أو بمعنى آخر ، فانه يأخذ بطرف من كل علم من هذه العلوم التي أشرنا اليها فبالاضافة إلى علم العادات الاخلاقية « Mcnale » نجـــد التراث الشعبي موضوعا للدراسات الجمالية والاجتماعية والانثروبولوجية ، من حيث وقائع التراث المرتبطة بالانسان وبسلوكه وبنشاطه الحيوي العام ، ولكننا نرى من ناحية أخرى أن كل فرع من فروع التراث الشعبي على حدة ، انما يرتبط بدراسة متعمقة في العلوم أو الفنون المكتوبة فمثلا ترتبط الموسيقى الشعبية

بالدراسة الموسيقية العامة ، وترتبط القصص والامثال بدراسة الانواع الادبية ، ويرتبط الرقص الشعبى بكل ما يتعلق بدراسة الرقص وفنونه . وهكذا نجد أن التراث الشعبى بارتباطاته المتعددة بعـــدة علوم انسانية ودراسات غير انسانية ، كما يحدث فى صناعات الأثاث ، والطرز المعمارية والحلى وغيرها ، .

لهذا كله فاننا نجيز الرأى القائل باعتبار التراث الشعبى نوعاً متفرداً من الانواع الثقافية الشعبية الانسانيه ، يأخذ من كل ميادين العلوم التى ذكرناها بطرف ، ولكن هذه المآخذ تتناغم مع بعضها البعض لتكتسى باللون الشعبى فتصبح لونا فريدا متميزاً هو التراث الشعبى .

القسم الثاني

استخدام المنهج البنيوي في تطبيقات

على الأمثال العامية في مصر

أستخدام المنهج البنيوى فى تطبيقات على الأمثال العامية فى مصر

الأمثال والتاريخ الإجتماعى للشعوب :

كانت دراسة الأمثال مقصورة على الأمثال العربية الفصحى ، والتى نجد منها أعدادا كبيرة فى كتب التراث كمجمع الأمثال للميدانى .. وكانت حكمة الشعوب تتمثل في هذا الرصيد الضخم من الأمثال ، حدث هذا عند اليونان فى عصر الحكماء السبع قبل ظهور الفلسفة ، وأستمر هذا التقليد في نطاق الفلسفه الفيثاغورية فيما بعد

والأمثال العامية مثلها مثل الأمثال الفصحى تعتبر مصابيح للهداية على طريق الشعوب ، فلها أحترامها عند الشعوب ، وربما كانت أشد تأثيراً فى حياتهم اليومية من الدساتير والقوانين المكتوبة حيث يقول كراب « الأمثال تردد خلاصة التجربة اليومية التى صارت ملكا لجموعة أجتماعية معينة ، والتى صارت كذلك جزءاً لا ينفصل عن سلوكها فى حياتها اليومية الجارية[1] » .

وإذا كانت الدراسات التاريخية للقديمة قد أهملت سائر الأنشطة الشعبية بحيث خرج لنا تاريخ الحكام والأحداث السياسية ، والمعارك الحربية فحسب ، فان المؤرخين المعاصرين قد تنبهوا مؤخراً إلى ضرورة أضافة

---

(١) أحمد تيمور : الأمثال العامية (الطبعة الثالثة ١٩٧٠)

البعد الإجتماعي والثقافي إلى عملية التأريخ ، بل وإعتبار القطاع الشعبي وتراثه عاملا مؤثرا في حياة الشعوب ...

وهكذا نجد أن العناية بالتراث الشعبي ، ولا سيما بالأمثال وبالسير الشعبية ، إنما يرتبط أرتباطا وثيقا بظهور الحركات القومية ، والإتجاه إلى الإهتمام بحياة الشعوب وسلوك أفرادها ، لأن هذا هو الأساس الوطيد لترسيخ دعائم الديمقراطية التي تقوم على إحترام إرادة الفرد ، وكفالة حريته وإحترام مشاعره ، وقد ظهر الإهتمام بالتراث الشعبي بعد الثورة الفرنسية في أوربا . بل لقد بدأت هذه الحركة في فرنسا وإنجلترا والمانيا منذ عصر التنوير ، وإزداد الإهتمام بها في غضون القرن الماضي .

وكان أول من دون الأمثال العامية المصرية « شهاب الدين الأبشيهي ٧٩٠ — ٨٥٠ هـ » في كتابه « المستطرف في كل فن مستظرف » ، وقد أشار إليه العلامه « أحمد تيمور » في كتابه « الامثال العامية »[1] ، ونقل عنه الكثير من الامثال التي أوردها في مؤلفه هذا ، ولا تخلو أمثال هذا الكتاب إستطرادا في النواحي الجنسية ، والتي تمثل عصر الانحطاط التركي .

وقد ظهر كذلك في مصر والشام مؤلفون آخرون أعتنوا بجمع الامثال في مصر والشام والسودان مثل ، نعوم شقير ، ويوسف حابيكي ، ووثيقة حسين راغب[2] وأحمد رشدي صالح[3] وإبراهيم أحمد شعلان[4]

---

(١) المرجع السابق : ص ٢٤٣ .

(٢) حديقة الامثال العامية ١٩٣٩م .

(٣) فنون الادب العربي في جزئين ١٩٥٦م .

(٤) الشعب المصري في أمثاله العامية ١٩٧٣م

والدكتورة نبيلة إبراهيم[1] .

ويعرفه (آرشر تيلور) المثل بأنه « أسلوب تعليمى دائع بالطريقة التقليدية ، قد يوحى بعمل أو يصدر حكما على وضع من الاوضاع »[2] ذلك لأن المثل يعبر عن حركة الحياة اليومية البسيطة لدى الشعوب ، ويكون محصلة لخبرة شعبية تاريخية ، ينطق بها فرد مجهول من الشعب (إذ الامثال لا تنسب لقائل معين) ثم يشيع بين الناس فيصبح مثلا سائرا .

وإذا كان المثل حكمة للشعب يساير تاريخه ، فـأن هـذا لا يمكن أن يكون فلسفة له ، إذ أن الانتاج الفلسفى يخضع لقواعد منهجية ونظرية تتسم بطابع منطقى فريد لا يظهر فى الامثال وصياغتها .

وظيفة المثل ودلالته .

والامر الذى لا شك فيه أن الامثال الشعبية لم تظهر فى حياة الشعوب للاستهلاك الـترفى ، بل جاءت لتكون من عوامل الضبط الاجتماعى « Sccial ccntrcl » الذى لا يتخذ صورة آلة ضاغطه على الافراد ، بل يأخذ طريقه إلى القبول الإجتماعى التلقائى دون شعور بالموافقة أو الرفض لدى الطبقات الشعبية التى لم تنتشر بينها الثقافة والتعليم بعد ، بل تعتبر هذه الامثال وسيلة أساسية لترشيد الحياة الشعبية المستندة إلى الفطنة والذكاء .

---

(١) أشكال التعبير فى الأدب الشعبى .

(٢) أحمد رشدى صالح : فنون الادب الشعبى ج ١ .

فوظيفة المثل إذن هى النصح والإرشاد والتوجيه ، وإلزام الافراد دون قهر لإتخاذ مواقف سلوكية معينة فى الحياة يكون من نتيجتها تأمين النجاح والحياة الشعبية للافراد . ولا يمكن أن يلقى هذا التأثير إستجابة من الشعب الا إذا كان معبراً تماما عن واقع الحياة ، ونابعا من صميم بنيتها الإجتماعية فى حقبة زمانية معينة ، ولهذا جاءت الامثال لتكون المرآة الصادقة لامزجة الشعوب ووظائفها وأخلاقها وعاداتها وتقاليدها ، وآثار بيئتها وأحوالها الإقتصادية والإجتماعية والدينية والثقافية ، وفضائلها وقيمها .. إلخ .

ويمكن لنا أيضا أن ندرس فترات الإتصال الحضارى والإنتشار الثقافى عن طريق تتبع مسار الامثال وهجرتها من مناطق معينة إلى مناطق أخرى على أننا ينبغى أن نشير إلى بعض الملاحظات بهذا الصدد من حيث دلالة المثل :

١ — أن الامثال مثلها فى هذا كالتراث الشعبى بصفة عامة ، تختلف من عصر إلى آخر ؛ وهنا تظهر أهمية المنهج البنيوى Structural Methoc عند ستروس ، وفوكوه ، وألكان ؛ ومدى صلاحيته فى دراسة الامثال الشعبية حيث أننا سنثبت عن طريق هذا المنهج كيف أن الامثال السائدة فى حقبة زمانية معينة لا يمكن لها أن تسود فى حقبة أخرى ، بمعنى أن الامثال لا تخضع لعملية تتابع التأثير التاريخى حيث أن البنيوية ترفض مقولة التسلسل والتاريخية كما سنرى[1] ، ومن ناحية أخرى فأن المثل

---

(١) راجع الملحق عن المنهج البنيوى .

وهو يتخذ صورة رمزية يحتاج إلى استبطان مضمونه والاستناد إلى المعنى الباطن الكامن وراء شكله اللغوى . ويمكن لنا الكشف عن « الأنا الإجتماعية أو الوجدان الاجتماعى » من خـــلال النفاذ إلى باطن المثل والتعرف على حركته الداخلية وعلاقاته الإجتماعية الحالة .

وعلى هذا النحو سيتضح لنا أن الأمثال انما تتخذ شكلا آخر ومضمونا جديدا فى كل مرحلة تاريخية فى مصر ، من العصر المملوكى إلى العصر التركى ، ثم إلى عهد الاستعمار والاقطاع ، وأخيرا عصر الانفتاح والديمقراطية ، وحقوق الإنسان .

فى عصور الظلم والاضطهاد تتجه الأمثال إلى اصطناع الصبر والقدرية والاستكانة والسلبية واليأس والالتفاف حول الشعور الصوفى الكاذب ، وايمـان الشعب بالخرافات ، والاساطير ، وكرامات المجاذيب ، وحكايات الأولياء ، وغلبة الجهل على أرباب الطريق ، وتزمت المشايخ ، وضياع كل معانى الحرية ، واستبداد الحكام ، وشيوع الفقر المدقـــع لدى الشعب ، واضمحلال الآداب المكتوبة وابتعادها عن ثقافـة الشعب لعـدم انتشار التعليم ، وتمثلت مقاومة الشعب فى سلاح السخرية والنكتة والفكاهة التى عرف بها الشعب المصرى خلال تاريخه الطويل .

٢ - أن الأمثال على هذا النحو - أنى ما دامت تخضع لمؤثرات زمانية ترتبط بكل حقبة زمانية على حدة - فانها لاتتخذ صورة الثبات ، بل يأتى بعضها مناقضا للبعض الآخر ، ويـرد البعض منها مثبطا للعزائم ، مشيعا لليأس ، ومدافعا عن القيم المنحلة ، والخصال الهابطة التى تتنكر على المرء طموحه وتطلعاته المشروعة ، وقد تشيع فى المجتمع روح الهزيمة ، أو روح

الخنوع للحاكم الظالم ، أو توحي بالتفكك الاجتماعي ، وعـــدم التعاون والانانية ، أو تثير النخوة والشجاعة وتحض على الثورة .

٣ ـ ومما يؤكد خاصية عدم الثبات التاريخي للامثال أن الصفة التعليمية لها لا يمكن أن تكون أخلاقية أو مثالية في كل العصور ، بمعنى أن المثل كوسيلة تربوية يستمد قوته وجاذبيته من ارتباطه بالوضع الاخلاقي والثقافي والحضاري السائد لدى شعب ما ، في عصر ما ، ولهذا فان هـذا الاسلوب التربوي المثلي قـد لا يتفق في بعض الاحيان مع المثل التربوية السامية التي نتوخاها من تطبيق المناهج والأساليب التربوية الرشيدة ، ذلك أن الاناء ينضح بما فيه ، فاذا كان العصر عصر تسيب وانحلال ، ولصوصية وتفكك ، واضمحلال فان التربية التي تقدمها أمثال هذا العصر ستنطوي على نفس القيم الهابطة التي تشيع في هذا العصر .

هذه الملاحظة الاساسية تدفع بنا إلى ضرورة التمييز بين الأمثال الحية التي تنسجم مع روح العصر ، والأمثال الانهزامية التي تتنافر مع حياة العصر وسلوك أفراده .

وهكذا تتضح لنا أهمية المنهج البنيوي وفاعليته في دراسة البنية الأساسية للامثال العامية : وستتكشف لنا ثمرات هذا المنهج إذا استخدمنا في هـذا المجال المنهج الانثروبولوجي الجديد ، وأعني به طريقة الملاحظ المشارك .

٤ ـ يجب أيضا أن ندخل في حسابنا دراسة الحراك الاجتماعي أو التغير الاجتماعي الذي ينجم عن الهجرة وما يصحبها من عمليات الانتشار الثقافي وكذلك عن التصنيع ، واعادة تقسيم العمل كأثر من آثار الكشوف

البترولية في البلاد العربية مثلاً ، وانتشار التعليم ، وتأثير وسائل الإعلام ، والسياحة الترفيهية لأفراد المجتمعات العربية ، وأثر كل هذا على القيم والعادات والأخلاق ، وكذلك على التمسك الظاهرى أو عن اقتناع بالقديم الموروث ، أو التحلل منه نهائيا ، ثم تأثير عمليات الانتشار الثقافى على أنماط السلوك على المستوى الفردي والاجتماعي (١).

٥ - وعلى الرغم من أننا لا نتخذ موقفا حاسما ازاء الرأى القائل بأن الامثال تشكل شبه مدرسة تعليمية متكاملة ، نظرا لما نلاحظه من اتجاهات سلبية ولا أخلاقية وانحلالية في بعضها ، إلا اننا - من حيث الموضوع - نستطيع التأكيد على أن الامثال الشعبية تعتبر وحدة متكاملة فى تعبيرها عن الحياة الاجتماعية الواقعية فى عصرها فحسب ، فهى تنصب على الافراد وحرفهم وأخلاقهم وأحوالهم المعيشة ، والزواج والاسرة والاطفال ، والحياة السياسية والدينية والاقتصادية ، ومطالب الحياة اليومية والحرب والسلم ، والانفعالات الوجدانية ، كالحب والكراهية ، والحسد ، والحقد ، والغيرية ، وغير ذلك من ألوان القيم والفضائل والرذائل ، وفنون الحكم ، وطبقات الشعب الدنيا والعليا ، وتصوير أهل الريف وأهل الحضر.. الخ .

وعلى هذا النحو يتعذر دراسة التراث الشعبي على أنه يمثل حقبه معينة من حضارة شعب ما ، بحيث يعبر عن مفاهيم وقيم حقبة معينة من الزمان ، وعن باطن الذات الاجتماعية التي تقوم عليها بنية هذه الحقبة ، وتتمثل فى وحدتها الفريدة .

---

(١) راجع د. محمود محجوب : البترول والسكان والتغير الاجتماعى ، دراسة أنثروبولوجية فى الكويت ١٩٨٥ فصول ٤ ، ٥ ، ٦ .

وكنتيجة لتطبيقنا للمنهج البنيوي ، سيتغير مضمون أنماط كثيرة من التراث الشعبي ، بل قد ينظر إلى بعضها كظواهر ميته فى حقبة زمانية معينة.

وهكذا نستطيع أن نفسر حياة الشعوب من خلال الحقب التى مرت بها ، بطريقة تعطى لنا بعدا واحدا ، عن كل حقبة بعينها على حدة ، وعن التراث الشعبى السائد فيها .

وسنحاول تطبيق المنهج البنيوى على بعض نماذج من الفن الشعبى التعليمى وهو الامثال العامية فى مصر ، وسيتضح لنا كيف أن هذه الحكمة الشعبية تخضع لعامل التغير خلال الاحقاب الزمانية المختلفة ، ويجب أن نضع فى اعتبارنا أنه حتى فى حالة عدم تطبيقنا للمنهج البنوى ، فاننا سنجد أن ثمة عاملا جديدا يتدخل لكى تتنفى معه مقولة الثبات لهذه الامثال ، وهو ما يسمى بالغزو الثقافى ، وعملية الانتشار الثقافى التى تكون سببا فى التأثير على المفاهيم والثقافات الخاصة بالشعوب ، كما سبق وأن ذكرنا فى موضع سابق من هذا البحث .

تطبيقات على الامثال العامية فى مصر
باستخدام المنهج البنيوى

هذا وتشتمل الجداول التالية على مختارات من الأمثال العامية الشائعة [1] وهدفنا من وراء ذلك هو محاولة التدليل على صحة ماذهبنا اليه من أحكام وقضايا فرضية فى سياق عرضنا الآنف الذكر، وقد تأدى بنا استخدام المنهج البنيوى إلى التمييز بين أمثال لاتصلح لهذا العصر، لأنها متعلقة بحقبة زمانية سابقة، ولهذا فهى تعد أمثالا ميتة بالنسبة لعصرنا، وهى تشكل الغالبية العظمى من الامثال المختارة، أما الامثال الباقية وهى محدودة العدد، فهى لاتزال سارية أى حية، ولكن فى مناخ زمانى جديد، والامر الذى لاشك فيه أن هذه التجربة اثبتت صحة المنهج البنيوى بعد تطبيقه فى مجال التراث الشعبي .

---

(١) راجع : أحمد تيمور باشا (الأمثال العامية) القاهرة ١٩٧٠ .

أولاً : الامثال الغير سارية (الميتة)

م	رقمه في تيمور	المثل	التعليق
١	٣	آخر خدمة الغز علقة	يمثل العصر التركي
٢	٣١	إبن الهبلة يعيش اكثر	يمثل عصر الظلام
٣	٢٨	ابو البنات مرزوق	غيبية لا عقلانية
٤	٥٤	اتعلم الحجامة في روس اليتامى	لا أخلاقي
٥	٥٧	اتغربي واكدبي	لا أخلاقي
٦	٧٨	احبيني النهارده وموتني بكره	لايتفق مع العصر ، عدم النظر للعواقب لايصلح اليوم
٧	١٠٢	اردب ما هو لك ما تحضر كيله تتغبر دقنك وتتعب في شيله	حث على عدم التعاون والتكافل مع الغير
٨	٨٦	اخيط بسلاية ولا المعلمة تقولى هاتى كراية	لايفيد في الاعمال الدقيقة
٩	١٠٣	ارشوا تشفوا	لا أخلاقي — ضد القيم
١٠	١٠٦	ارقص للقرد في دولته	لا أخلاقي ـ يمثل النفاق وضد عصر الحرية
١١	١١٥	أسأل مجرب ولاتسأل طبيب	لايصلح لهذا العصر ، اذ ان العصر يتسم باحترام التخصص الدقيق .
١٢	١٢٨	اشرفوا عند اللى يعرفوا	يحض على الكذب ـ لا أخلاقي

م	رقم تيمور	المثـل	التعليق
١٣	١٣٨	اصرف ما فى الجيب يأتيك ما فى الغيب	ضد قواعد الاقتصاد المعاصرة
١٤	١٤١	إصل الشر فعل الخير	لا أخلاقى
١٥	١٧٢	الأعور ان طلع السما يفسدها	لا أخلاقى
١٦	١٠٢	إقلع طاقيتك وفليها كله نوتان فى النهار	يحض على التراخى والكسل رغم تناول الاجر. لا أخلاقى
١٧	٢٠٣	أكبر منك بيوم يعرف عنك بسنه	اذ المعول الاكبر على الذكاء والقدرات وليس على خبرات السنين وحدها .
٢٨	٢٠٨	اكفى القدرة على فمها البنت تطلع لأمها	يمثل حتمية وراثية تلغى كل كل ضروب الكسب والتربية وضده يخلق من ظهر العالم فاسد
٩	٢٧١	اللى تطلع دقنه قبل عوارضه لا تماشيه ولا تعارضه .	مثل ميت ، لأنه يرتب قاعدة سلوكية على أمور خلقية غير ثابته .
٢٠	٣٢	ابن الوز عوام	يمثل حتمية وراثية، نقيضه ابن الديب ما يترباش ويخلق من ظهر العالم فاسد .
٢١	٠٧٨	اللى تغلب به العب به	لا اخلاقى حيث يدل على المقامرة
٢٢	٢٩٣	اللى خلق لشداق متكفل بلرزاق	غيبي و تواكلى وليس توكلا

م	رقم تيمور	المثل	التعليق
٢٣	٣١٥	اللى فات مات	لا يحفل بالماضى ويعتبر مثلا صادقا منسجما مع البنيوية .
٢٤	٢٢٣	اللى فى القلب فى القلب يا كنيسه	يدل على النفاق ولا يتفق مع العصر ، لزوال عصر الطوائف والتعصب
٢٥	٣٢٤	اللى فينا فينا ولو حججنا وجينا	يدل على الحتمية الوراثية حيث أنه ضد التوبه
٢٦	٣٣٥	اللى له ضهر ما ينضربش على بطنه	قديم لأنه لا يتفق مع النظم الديمقراطية .
٢٧	٣٤٦	اللى ما تقدر توافقه نافقه	لا أخلاقى - لأنه يدل على النفاق
٢٨	٣٩٠	اللى مايكون سعده من جدوده يالطمه على خدوده	طبقى ، لا يشجع على المبادرة العامية
٢٩	٨٠	على حدوده	
٢٩	٤٢٨	اللى يبص لفوق توجعه رقبته	طبقى لأنه يعوق الطموح
٣٠	٤٦١	اللى يركب السفينة مايسلمش من الغرق	ضد المخاطرة وركوب البحر
٣١	٥٣٢	امشى سنة ولا تخطى قنه	لا يتفق مع روح المخاطرة التى يتسم بها العصر
٣٢	٥٣٥	امشى يوم ولا طلع كوم	لا أخلاقى ، لا يتفق مع روح العصر لأنه يحض على عدم المخاطرة وبذل الجهد

م	رقم تيمور	المثل	التعليق
٣٣	٥٣٤	امشي في جنازة ولا تمشي في جوازة	لا أخلاقي يحض على عدم مساعدة الغير
٣٤	٥٦٦	ان جالك النيل طوفان حط ابنك تحت رجليك	لا أخلاقي لانه يحض على الانانية والقسوة مشاعر الاخوة والبنوة
٣٥	٥٧٩	ان دخلت بلد تعبد عجل حش واطعمه	يدل على النفاق وموالاة الباطل لا أخلاقي
٣٦	٥٩١	ان شفت اعمى دبه وخذ عشاه من عبه ما انتش ارحم من ربه	لا أخلاقي ، من تراث العصر المملوكي
٣٧	٦٠٧	ان فاتك الميري اتمرغ في ترابه	يحض على الفرار من المخاطر بالعمل الحر والارتكان إلى وظائف الحكومة
٣٨	٦١٢	ان فاتتك الوسية اتمرغ في ترابها	يرجع إلى العصر المظلم التركي والمملوكي
٣٩	٦٤٤	ان كان لك حاجة عند كلب قوله يا سيد	لا أخلاقي يدل على النفاق ، من عهد الظلم والطغيان
٤٠	٦٥١	ان كانت الميه تروب تبقى الفاجره تتوب	حتمية وراثية، لأنه ضد التوبة
٤١	٦٦٨	ان لقيت بختك في حجر اختك خديه واجري	لا أخلاقي لانه يدل على التفكك الاسري

م	تيمور	المثل	التعليق
٤٢	٧٠٩	ايش جمع الشامى على المغربى	قديم ، لا يتفق مع روح العصر
٤٣	٧٢١	إيش لك فى الحيوت ياجعبوب	قديم ، ضد المسئولية الجماعية
٤٤	٧٢٦	ايش يعمل الحسود فى المرزوق	قديم ، إذ لاحسد ولا رزق بدون عمل
٤٥	٧٣٠	الباب اللى يجى لك منه الريح سده واستريح	قديم ، لا يتفق مع روح العصر يدعو إلى أن يصم الانسان اذنيه عن المشاكل المحيطة به .
٤٦	٧٣٧	بات مغلوب ولا تبات غالب	يدل على الانهزامية ولا أخلاقية مع روح العصر .
٤٧	٧٤٥	بحر سنة ولا تقبل يوم	لانه يقيم شعوب الاقاليم بطريقة معينة
٤٨	٧٥٠	بختك يابو بخيت	لانه يستند إلى الحظ وليس إلى العمل والكفاح
٤٩	٧٨٩	بعد راسى ما طلعت شمس	يشتم منه روح الانانية والانعزالية
٥٠	٧٩٦	بعد ما شاب ودوه الكتاب	قديم ضد طلب العلم متناقض مع الحديث : اطلب العلم من المهد إلى اللحد
٥١	٨٥٩	بين البايع والشارى يفتح الله	لوجود قوانين وقواعد الزامية اليوم تحدد السعر

م	تيمور	المثل	التعليق
٥٢	٨٦٣	بين حقك واتركه	لانه تحريض على ترك الحق والتهاون فيه
٥٣	٨٧٤	تجرى جرى الوحوش غير رزقك ما تحوش	قديم مثبط للهمم وللسعى والعمل الدائم
٥٤	٨٨٤	تروح فين يا زغلول بين الملوك	طبقى لا أخلاقى
٥٥	٩٣٩	حا يتاجر فى الحته كترت الاحزان أنا قلت أعمل مسحراتى قالوا خلص رمضان	لانه يدعو إلى اليأس والتشاؤم
٥٦	٩٨٣	جور الغز ولا عدل العرب	فهو قديم من عصر الاتراك وعنصرى لا اخلاقى
٥٧	١٠١٣	حاميها حراميها	لا أخلاقى
٥٨	١٠٨٤	حلال كلناه وحرام كلناه	لا اخلاقى ويدل على عصر انحلال دينى
٥٩	١١٠٩	الحيطة لها ودان	يشير إلى التجسس وإلى الحزن خوفا من استبداد الحكام .
٦٠	١٢١	الخباز شريك المحتسب	تدل على زيوع الفساد بين الناس
٦١	١١٣٢	خذ الكتاب من عنوانه	سطحيه
٦٢	١١٤٥	خدوا فالكم من صغاركم	سطحية واتكالية متورطة
٦٣	١٢١٤	دبقى يا خايبه للغايبه	يحث المرأة على بعثرة أموال زوجها مخافة الضرة

م	تيمور	المثـل	التعليق
٦٤	١٢٤٩	الدهن فى العتاقى	قديم إذا قصد به المرأة
٦٥	١٢٦٤	ديل الكلب عمره ما ينعدل	حتمية وراثية ، سلبي (فطرى) لايقبـــل الاكتساب عن طريق التربية .
٦٦	١٢٧٠	الراجل زى الجزار ما يحبش إلا السمينه	قديم لايتناسب مع العصر
٦٧	١٢٣٨	الرقص نقص	قـديم لايتناسب مع تطـور الفنون المعاصرة
٦٨	٢٤٢٥	زى دكاكين شبرا واحـده مقفوله والثانيه معزولة .	قديم حيث الآن شبرا عامرة وآهلة بالسكان
٦٩	١٤٠٢	زى ساعى اليهود ما يـودى خبر ولا يجيب خبر	قديم ويتنافى مع وجود دولة اسرائيل الآن
٧٠	١٥٠٢	زى القطط بسبع ترواح	قديم ، راجع إلى عبادة القطط
٧١	١٥٣٠	زي المحتسب الغشيم ناقص ارمي زايد ارمي	قديم ، عن اصحاب السلطة الجائرين
٧٢	١٥٦١	الزيادة فى الوقف جلال	قديم ، لعدم وجود وقف الان
٧٣	١٥٩٥	السعد ماهوش بالشطاره	قديم ، ولايتفق مع العمل الذى يحقق الهدف

م	تيمور	المثـل	التعليق
٧٤	١٦٣٨	شال الميه بالغربال	لايتفق مع العصر
٧٥	٣٠٩٥	يا مأمنه الرجال ياشايله الميه في الغربال	لايتفق مع روح العصر
٧٦	١٦٥٩	شراية العبد ولا تربيته	لايوجد عبيد الآن
٧٧	٩٦٤	جلد ما هوش جلدك جره على الشوك	لانـه يحرض على الانانية والعدوان على املاك الغير
٧٨	١٧١٨	الصاحب عله	لا أخلاقي
٧٩	١٧٢٤	صباح الخير يا جاري قال انت في دارك وأنا في داري	عدم التداخل وبدء للتفكك الاجتماعي
٨٠	١٧٢٦	صباح القرود ولا صباح الاجرود	قديم ، لا أخلاقي
٨١	١٧٤٨	ضاع عقله في طوله	خلقي ، غير سار في العصر الراهن
٨٢	١٧٧٩	طاطي لها تفوت	عدم مواجهة المشاكل ، يدل على الانهزامية
٨٣	١٨٢٦	ظراط الليل ولا تسبيح السمك	قديم لايناسب العصر ، ويقابله امشي سنه ولا تخطي قنا .
٨٤	١٩٠١	عشمتني بالحلق ثقبت أناوداني	يدل على الوعـــد الكاذب ، لا أخلاقي
٨٥	١٩٣٣	على قد فلوسك طوح رجليك	قديم ، يشجب التطلعات والطموح
٨٦	١٩٢٥	على قد لحافك مد رجليك	قديم ، يشجب التطلعات والطموح
٨٧	٢٠٤٢	الفجرية ست جيرانها	لا أخلاقي
٨٨	٢١٣٥	فيها ولا اخفيها	يدل على الانانية ، لا أخلاقي

م	تيمور	المثل	التطبيق
٨٩	٢١٨٧	قالوا للماضى يا سيدنا الحيطة شخ عليها كلب قال تنهدم سبع وتنبنى سبع قالوا دى اللى بينا وبينك قال اقل من الماء يطهرها	قديم لا يتفق مع العصر ، وسخرية من رجال الدين عندما يفتون لمصلحتهم فقط
٩٠	٢١٩٣	قالوا يا حجا امتى تقوم القيامة قال لما أموت أنا	لانه يحض على التفرد ، مثله مثل الشل من بعد الطوفان .
٩١	٢٢٥٢	القط ما يحبش إلا خناقه	قديم يدل على الخنوع والضعف ولا يتفق مع العصر .
٩٢	٢٢٨٠	قليل البخت يلاقى العظم فى الكرشه	قديم ويدل على التشاؤم ، مستند على الحظ
٩٣	٢٢٩٣	قيراط بخت ولا فدان شطارة	يستند إلى الحظ ويحض على عدم العمل
٩٤		كل دين واشبرب دين وان جه صاحب الحق خزق له عينيه	لا أخلاق , يدعو إلى العنف وأكل السحت واهدار حقوق الغير
٩٥	٢٤٥٠	كله عند العرب صابون	العرب تعلموا الان ويستطيعون التمييز بين الصواب والخطأ
٩٦	٢٥١٦	لبس البوصة تبقى عروسة	لا يتفق مع العصر لأن الرفيعة القد هي عنوان الجمال والرشاقة
٩٧	٢٥٤٩	له فى كل خرابه عفريت	غبى يدعو إلى الخوف وعدم الاقدام
٩٨	٢٥٦١	لولا أمك وأبوك لاقول العزز بوك	لأن التربية التركية القاسية لا تصلح لهذا العصر

م	تيمور	المثل	التعليق
٩٩	٢٥٩٣	ما تم الحيلة إلا على الشاطر	تثبيط الهمم وانتقاص للذكاء والمهارة
١٠٠	٢٦١٥	ماحدش يقول ياجندى غطى دقنك	الخوف من الحكام لا يتفق مع هذا العصر
١٠١	٢٧٠٣	ما يتوب المخلص إلا تقطيع هدومه	لأنه يحض على عدم التدخل لفض النزاع
١٠٢	٢٧٢٩	المتعوس متعوس ولو علقوا على راسه فانوس	اليأس من استمرار العمل بعد الفشل بسبب نظرة غيبية كاذبة
١٠٣	٢٨٠٨	من خاف سلم	لأن الخوف ليس من سمات العصر
١٠٤	٢٨٣٨	من طلب الزيادة وقع فى النقصان	تثبيط للهمم والطموح
١٠٥	٢٨٨٢	من وفر شيء قالة الزمان هاته	ضد اقتصاد العصر فى الادخار
١٠٦	٢٨٩٢	موت البنات ستره	لأنه ينتمى إلى عصر وأد البنات
١٠٧	٢٩٣٧	النحس مالوش إلا أنحس منه	لأنه يستند إلى سمات غيبية لا أساس لها
١٠٨	٣٠٥٧	يا داخل بين البصلة وقشرتها ما ينوبك إلا صنتها	يحض على عدم التدخل لإصلاح ذات البين بين الناس
١٠٩	٣١٠٧	يامربى فى غير ولدك يا بانى فى غير ملكك	لا أخلاقى يحث على عدم تربية اليتيم والفقير وغير اجتماعى
١١٠	٣١٢٥	يا موت العبد يا يعتقه سيده	لا يوجد استرقاق الآن
١١١	٢٥٩	اللى تخرج من دارها يتقل مقدارها	لا يتفق مع روح العصر خروج المرأة للعمل
١١٢	١٧٥٦	ضرب الحاكم شرف	خنوع وخضوع للظلم وتبريره

ثانيا : الأمثال العامية الحية

م	رقمه في تيمور	المثـل	التعليق
١	٥	آخر الزمن طبعا	يمثل العدل غير المنجز في كل عصر
٢	٦١	امسكن لما تتمكن	لا أخلاق
٣	٥٠٠	اللي بقـول أبويا وجـدى يورينا فعله	متناقض مع اللي ما يكون سعده من جدوده بالطمه على خدوده
٤	٦٠٨	ان عملت خير ما تشاور	يناسب كل عصر
٥	٦٥٠	ان كانت البيضه لهـا ودنين يشيلوها اتنين	يحض على التعاون بين الناس
٦	٢٦٨	القفه اللي لها ودنين يشيلوها اتنين	يحض على التعاون بين الناس
٧	٢٠٣	ايد واحده ما تسقفش	يحض على التعاون بين الناس
٨	١٢٢٢	دخولك في بيت اللي ما تعرفه قلة حيا	قواعد سلوكيه سليمه واجب عملها
٩	٢٤٤٦	كلمه تجيبه وكلمه توديه	عدم التصميم على الفعل
١٠	٢٤٤٧	كلمة الحق تقف في الزور	تناسب كل عصر
١١	٢٥١٥	لا يفوته فايت ولا طبيخ بايت	جشع (طماع شعبى)
١٢	٢١٣٦	في الوش مرايه وفي القفا سلايه	المنافق ، ويناسب كل عصر

ملحق البحث

إستخدام المنهج البنيوي في دراسة الأمثال العامية في مصر

تعد البنيوية آخر الاتجاهات الفلسفية بعد أن إنحصرت تيارات الفكر المعاصر في إتجاهين : إتجاه إلى الذات المشخصة وإعتبارها محور التأمل الفلسفي ، وإتجاه آخر مضاد لا يعني بغير الظواهر المحسوسة .

فالبنيوية لا تهتم « بالأنا » الوحيدة ، ولا « بنحن » الإجتماعية ، بل تذهب إلى الكشف عن باطن الظواهر ، وينصب التحليل البنيوى على الدراسة الحالة للموضوع مع إستبعاد تدخل الذات أو الشعور . والكشف عن البنية المعرفية السائدة في حقبات معينة ، ولهذا فان البنيويين يستخدمون « المقال » كمجال للبحث . هذا المقال الذى يتألف من وحدات يسمونها « بالمنطوق » أى الحديث المفرد .

ويعد البناء أو البنية في نظر البنيويين صورة منتظمة لمجموع من العناصر المتماسكة ، وينبغي أن تتضمن هذه البنية عنصر تماسكها ، وأعنى به القانون الذى يفسر تكوينها ، وهذا القانون هو النسق العقلى الذى يختفي خلف الظواهر الملاحظة ، بل يمكن الكشف عنه بطريقة إستنباطيه ، ونحن نتصوره كشكل هرمي يعلوه ما يسمى عند « ليفي ستروس » بترتيب الترتيب ، أى بنية البنيويات ، ومن ثم فان البنية هى مبدأ الظاهرة الإجتماعية ، وأداة تفسيرها في نفس الوقت ، وهى تعمل في غياب الأفراد الذين يعتبرون مملوكين لها أكثر من كونهم مالكين لها ، فلا وجود

للانسان أو للانسانية كظواهر فريدة ، بل يمثل الإنسان واقعة تخضع لحتمية وقانون « المقال » أو الوحدة الزمانية ، وهكذا تعلن البنيوية موت الإنسان أو أفول البشر ، باعتباره مجرد ظاهرة تتحكم فيها بنية ثابتة حتمية تتساوق مع الحقبة التي ظهرت فيها كباقي الموجودات في هذه الحقبة .

ولم ينشأ الموقف البنيوى عند (ليفى ستروس) من فراغ ، ذلك أنه جاء كرد فعل للمنهج العلمي التجريبي ، الذي يرفض كل ما هو غير مادى ، الأمر الذى أفضى إلى ظهور حصيلة المنهج التجريبى فى صورة أرقام إحصائية ميتة ، وشلت فى الكشف عن المضمون الحقيقي للظواهر الإجتماعية فاستحال الوصول إلى فهم حقيقي للانسان بعد تفتيت الظواهر الإنسانية إلى جزئيات ميكروسكوبية لا تكاد تفصح عن حقيقته ؛ لهذا جاء المنهج الأنثروبولوجى البنيوى لكى يلتقى مع باطن الظواهر الاجتماعية ، أو محتواها الكيفى ، وليست البنيـــة مثالا أفلاطونيا ، أو هى صيغة جشطالتية . فما هى إلا تركيبات صورية من نوع خاص ، وذات طابع أستاتيكى ، وهى تعمل على تجميد الوقائع الزمانية ، وتبطل التاريخية التطورية فى سبيل تثبيت البنية الاساسية للوقائع والاشياء ، هذه الاشياء التى تخضع لمبدأ الحتمية فى الطبيعة والانسان على السواء ، وبذلك أمكن تدخل العقل فى المعرفة . دون إقتصار على الملاحظة والتجربة وحدها ، لامكان الكشف عن باطن الوقائع .

ويحتل علم اللغة البنائى مكان الصدارة بالنسبة لجميع الأبحاث البنيوية فموضوع علم اللغة هو الانتقال من دراسة الظواهر اللغوية الشعورية إلى بنائها التحتى اللاشعورى ، أو هو نسق الرموز الذى ينشأ عن حتمية

الاتصال بين معنى الدال والمدلول ، على إعتبار أن الأصوات تدل على تصورات .

لقد كان من نتيجة إهتمام البنيويين بعلم اللغة أن توصلوا إلى إثبات وجود فكر لا شعورى وراء الإنساق يتعدى الفرد ، لأن هـذا الفكر هو الذى يعده بوسيلة التفاهم اللافردية وهي اللغة ، وكذلك إكتشف البنيويون أن ثمة واقعا روحيا يشمل جميع الافراد كمصدر لوحدتهم ، هذا بالاضافة إلى أن هذا الواقع الروحي إنمـا يستند إلى بنية معقولة لنسق فونولوجى ليس ثمرة لانتاج فكرى لأى فرد من أفراد الجماعة .

هذا بالإضافة إلى أن بنية الموضوع أو تركيبه تكون هي المبدأ لتفسير الظواهر ، ولا يمكن أن يتطابق موضوع الدراسة البنيوية مع الواقع الحسى فالتحليل البنيوى إنمـا ينصب على الدراسة الحالة للموضوع مستقلا عن الظروف والملابسات الحسية الخاصة به مع عدم تدخل الشعور ، بل يكون هدف البحث هو إستنباط المعقولية الذاتية الحالة فى الموضوع .

ويشير (ميشيل فوكوه) الفيلسوف البنيوى المعاصر إلى أن البنيوية هى الضمير المتيقظ والقلق فى هيكل المعرفة الحديثة ، وهى تتضح بسمات المجتمع الاوربى المعاصر ، وترد إليه فى صورته الفلسفية الخاصة كمجتمع للقهر والجبر والاغتراب ، وهى ليست أيديولوجية تدافع عن مصالح الطبقة البرجوازية ، وقد قامت على أنقاض الوجودية من حيث حلت مفاهيم (البناء) و (الدال) و (المدلول) محل (الحرية) و (الذات) والموجود لذاته و (الشعور) . . . الخ عند الوجوديين .

وليست البنيوية كذلك فلسفة خاصة ، بل هى طريقة أو منهج أو منطق خاص للثوابت يحاول أصحابه سد النقص فى مناهج العلوم الانسانية التجريبية بادخال وسائل جديدة تكشف عن التركيب الداخلى الثابت للموضوع بمنأى عن الذات أو الشعور أو التغير ، مع الإنكار التام للانفصال أو الاستمرار التاريخى فقد إتضح عند دعاة البنيوية (ليفى ستروس ، وميشيل فوكوه ، ولاكان) أن لكل حقبة زمانية بنيتها الأساسية التى تحكمها قانونها الخاص ، بحيث تنبثق منه سائر الوظائف والعادات والتقاليد والنظم الاجتماعية التى ترتبط إرتباطا وثيقا ببنية (المقال) أى المرحلة الزمانية المعينه كما ذكرنا .

ومن ثم فان دراسه الفولكلور أو التراث الشعبى بعامه — إذا أردنا أن نستخدم فيها المنهج البنيوى — ينبغى أن تخضع للمرحلة الزمانيه ، وتكون لكل حقبه تاريخيه ما يرتبط بها من فنون شعبيه مميزة ، وقد انضح لنا من إستعراض بعض الامثال ، وهى تعتبر فنا تعليمياً شعبياً ، أن لكل منها ما يرتبط ببنيه حقبه زمانيه سابقه ، ومن ثم فانه لا يستجيب مع مطالب العصر ويعتبر لهذا السبب ميتا ، ومنها ما هو حى ولكنه يتخذ صبغة جديدة فى التطبيق لاختلاف البنيه فى (مقال) عصرنا عما سبقها من بنيات سادت هذه الامثال وإنتشرت فيها .

وقد إتضح لنا أن معظم الامثال موضوع الدراسه إذا طبقنا عليها أسلوب التحليل البنيوى ، فاننا لا نلبث أن نكتشف عدم إرتباطها ببنيه العصر وقانون تماسكه ، ولهذا تعد كما قلنا أمثالا ميته . الامر الذى تتأكد معه صحه تطبيق المنهج البنيوى فى هذه الدراسه .

مراجـــع البحث

أولا : المراجع العربيه :

(١) (أمين ، أحمد : قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصريه ، ١٩٥٣م .

(٢) (تيمور) أحمد باشا : الامثال العاميه : الطبعه الثالثه ، القاهرة ١٩٧٠م .

(٣) (الجوهرى) د : عليا : الفوكلور ، القاهرة .

(٤) (الجبرتى) عبد الرحمن : عجائب الآثار فى التراجم والاخبار ، القاهرة ١٣٢٢هـ .

(٥) (شعلان) إبراهيم أحمد : الشعب المصرى فى أمثاله العاميه ، القاهرة ١٩٧٢م .

(٦) (صالح) أحمد رشدى : فنون الادب الشعبى جزئيين ، القاهرة ١٩٥٦ .

(٧) (الصياد) د : محمد محمود : الفكاهه فى الشعب المصرى ، مقال فى مجله علم النفس التحليلى ١٩٤٦م

(٨) (العنتيل) فوزى : الفولكلور ما هو ؟ ١٩٦٥

(٩) (فائقه) حسن : حدائق الامثال العاميه ١٩٤٣م

(١٠) (لـــين) إدوارد · المصريون المحدثون ، أرائهم وشمائلهم ، ترجمه عدلى طاهر نور ، القاهرة .

(١١) د : نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير فى الادب الشعبى القاهرة

(١٢) (هيث) شيرلى جريس : جوانب التراث الشفوى والتحريرى ، مقال بالمجله الدولية للعـلوم الاجتماعية ، العدد ٥٨ ينـاير / مارس ١٩٨٥ (مطبوعات اليونسكو) .

ثانياً : المراجع الأجنبية :

- Bascom (william) Fcur Functicns of Fclklcre, Pages 279-298 in Allan Dunces.

- (Editcr) The study of Fclklcre· Englewcod Cliffs, N, 9. Prentice Hall See The· Jawrnal of American, Folkloee P.67.

- Bacom (W.) The Forms of Folklcre, Prese narratives, journal of American Folklcre. 1965 N. 78. PP. 3—20.

- Fischer of Folktales Current Anthrcpolcgy 1963. N. 4, PP. 235, 295.

- Funk & Wagnalls, Standard Dicticnary of Fclklore, Mytholcgy and legend, Marialeach. Edit New Ycrk, 1949.

- Grimm, Jakob and Grimm Wilhelm. Fairy Tales Translated and revised, Lcndcn, Rcutledge 1948.

- Malincwski. Branislaw, Myth in Primitive Psychclcgy. Pages 72-124 in this bock cn "Magic, Science and Religion and other Essays, Free Press, Bostcn 1948, a Paperback editicn was Published in 1954 by Dcubleday.

- Thcmpscn, Stith. 1946 The Folktale. New Ycrk : Dryden.

- Thcmpscn, Stith Advances in Fclklcre Studies. PP. 587—596. In Internaticnal Symposium cn Anthropology, New Ycrk 1952.

- Encyclopedia Britanica, Folklore Vol. 9 PP. 519-526.

- Encyclopedia of Religicn and Ethics, Fclcklcre.

- Encyclcpedia (Internaticnal Encyclcpedia of Sccial Sciences edit. by David L. Sills Vol. 5. PP. 496-500.

المراجع والفهارس

مراجع الكتاب ومصادر

أولا ـ المراجع الأجنبية الافرنجية

1. Alain (F). système des Beaux — Arts, Nouvelle Revue Française, 1920. Propos sur l'esthétique P.M.F.
2. Baudouin, (ch). Psychologie de l'art Alcan, 1929. Traité d'esthétique colin, 1956.
3. Basch, (V) Essai critique sur l'esthéique de Kant. Vrin 1927. Essai d'esthétique, et de philosophie de Lit., Alcan. 1934.
4. Blekhanov; Art and social Life. Moscow.
5. Mayer (R.) l'estdétique, de la grace. Alcan, 1933, Essai sur la méthode en esthétique — Flammarion.
6. Bayer : L'esthétique de Henri Bergson.
7. Boas, Primitive art, Oslo. 1927.
8. Bouglé, Leçons de sociologie sur l'evolution des valeures, Paris 1922.
9. Bosanquet (B). A history of Aesthetic, London, Allen & Unwin, 1934.
10. Breton (A) Manifeste du surèalisme. Kra, 1925.
11. Chalaye (F). L'art et la Beauté, Nathan, 1929.
12. Cassou (I). Situation de l'art moderne Paris, éd. de Minuit, 1950.
13. Cheney, A. world history of art. New York, 1943.
14. Clay (F). The origin of the sense of Beauty. London. Allen & Unwin, 1934.
15. Collingwood (R. G.), The principles of art. Oxford Clarendon 1938.
16. IIe congrès intnnationale d'Esthétique et de Science de l'Art, Alcan 1938, 2 Vol.
17. Craven, Modern art, New York, 1940.

18. Croce; Esthétique, comme science de l'expression.

19. Delacroix (H). Les sentiments esthètiques, P. 253-315 du Nouveau traité de psychologie de G. Dumas, t. VI.P.U.F. 1939.

20. Psychologie de l'art. Alcan, 1927.

21. Downey (J). Creative immagianation London. Kegan Paul, 1929.

22. Dufrenne (M). Phénoménolgie de l'expèrience esthétique P.U.F. 1953, 2 Vol.

23. Feldman (V). L'esthétique française contemporaine Alcan 1936.

24. Focillon (H). La Vie des formes, Alcan, 1939.

25. Francastel (P). Art et Sociologie, dans l'année sociologique, 3e serie t. II. P.U.F., 1949. p. 491.

26. Flanagen (G.A.). «How to understand Modern Art» 1954, New York,

27. Gautier (P). Le sens de l'art. Hachette, 1907.

28. Gonsner (F). Chagall. Paris, Flammarion.

29. Guyau (M). Les problémes de l'esthétique Contemporaine, Alcan, 1884.

30. L'art au point de vue sociologique Paris, Alcan 1930.

31. Grosse (E). Les débuts de l'art. illurstré, Alcan, 1902. Huisman (D). L'esthétique P.U.F.

32. Kant (E). Critique du jugement. Vrin.

33. Knox (I). The aesthetic theories of Kant, Hegel and Shopenhauer. New York, Columbia Univ. Paris 1936.

34. Lalo (ch.) L'esthétique expérmentale Contemporaine. Alcan, 1908.

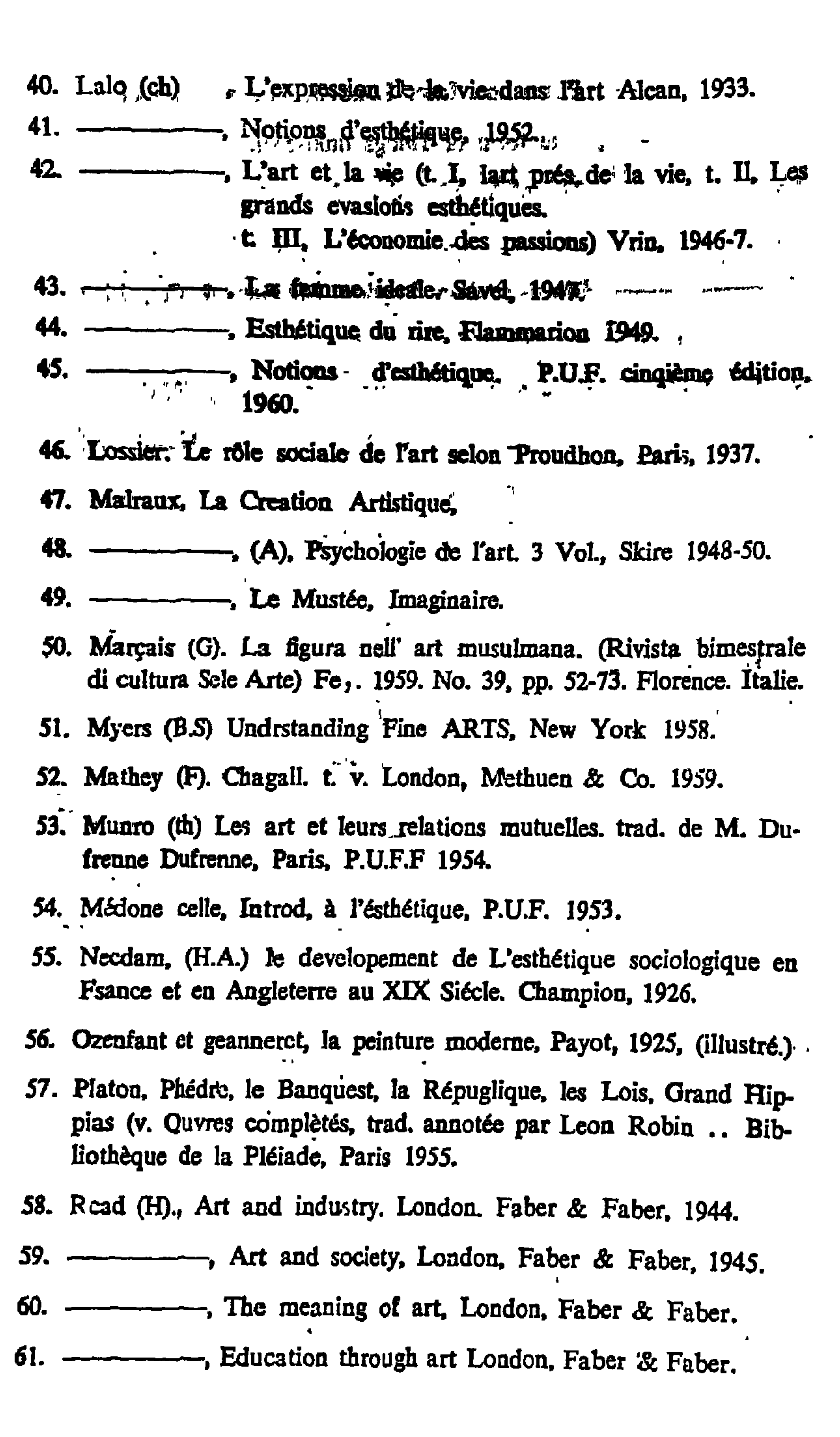
35. ——————, Les sentiments esthétiques. Alcan. 1910.

36. ——————, Introduction à l'esthétique Colin, 1912.

37. ——————, L'art et la vie sociale. Doin, 1921.

38. ——————, L'art et la morale, Alcan, 1922.

39. ——————, La beauté et l'instinct sexuel. Flammarion, 1922.



40. Lalo (ch) , L'expression de la vie dans l'art Alcan, 1933.

41. ————, Notions d'esthétique, 1952.

42. ————, L'art et la vie (t. I, lart prés de la vie, t. II, Les grands evasions esthétiques.
t. III, L'économie des passions) Vrin, 1946-7.

43. ————, La femme ideale, Savel, 1947.

44. ————, Esthétique du rire, Flammarion 1949.

45. ————, Notions d'esthétique. P.U.F. cinqième édition. 1960.

46. Lossier. Le rôle sociale de l'art selon Proudhon, Paris, 1937.

47. Malraux, La Creation Artistique.

48. ————, (A), Psychologie de l'art. 3 Vol., Skire 1948-50.

49. ————, Le Mustée, Imaginaire.

50. Marçais (G). La figura nell' art musulmana. (Rivista bimestrale di cultura Sele Arte) Fe,. 1959. No. 39, pp. 52-73. Florence. Italie.

51. Myers (B.S) Undrstanding Fine ARTS, New York 1958.

52. Mathey (F). Chagall. t. v. London, Methuen & Co. 1959.

53. Munro (th) Les art et leurs relations mutuelles. trad. de M. Dufrenne Dufrenne, Paris, P.U.F.F 1954.

54. Médone celle, Introd, à l'ésthétique, P.U.F. 1953.

55. Necdam, (H.A.) le developement de L'esthétique sociologique en Fsance et en Angleterre au XIX Siécle. Champion, 1926.

56. Ozenfant et geannerct, la peinture moderne, Payot, 1925, (illustré.)

57. Platon, Phédre, le Banquest, la Répuglique, les Lois, Grand Hippias (v. Quvres complètés, trad. annotée par Leon Robin .. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1955.

58. Rcad (H)., Art and industry. London. Faber & Faber, 1944.

59. ————, Art and society, London, Faber & Faber, 1945.

60. ————, The meaning of art, London, Faber & Faber.

61. ————, Education through art London, Faber & Faber.

62. ————, Form and Idea. London, Faber & Faber.

63. ————, The form of Things unknown.

64. ————, The philosophy of modern art.

65. ————, Art now, London, Faber, 1960.

66. ————, Ben Nicholson. London. Methuen & Co., 1662.

67. Revue d'esthétique (illustré) P.U.F. depuis 1948.

68. Ribot (T). L'immagination crtatrice. Paris, Alcan, 1921.

69. Riemann I (H). Elément de l'esthetique musicale Alcan, 1909.

70. Sartre (JP). L'Imaginaire, Paris.

71. Salinger (M). Monet, New York. Collins.

72. ————, (M). Velazquez New York. Collins.

73. Servien. Les Rythmes comme introd. physique à l'esthétique, Boivin, 1930.

74. Stechow (w). Bruegel, New York, Collins.

75. Souriau (P). La beaute rationnelle. Paris Alcan, 1904.

76. ————, L'esthétique de la lumierè, Hachette, 1912, (illustré)

77. ————(E). L'avenir de l'esthétique. Paris. n, 1929.

78. ————, L'instauration philosophique. Paris, Alcan, 1935.

79. ————, La Correspondance des art. Flamsainor, 1947.

80. ————, L'art et la vie sociale dans Cahiers Internationaux de Sociologie, Ed. du Seuil. Vol. V., 1948.

81. Stern (A). Philosophie du rire et des pleurs, P.U.F., 1945.

82. Taine (H). philosophie de l'art, Paris, Hachette., 1925.

83. Weelon (G), Meant, London, Methuen & Co. 1961.

84. Werner (A). Utrillo, New York, Collins.

85. Wilensky, A miniature history of European Art; Oxford, 1946.

86. Sam (Hunter) Modern French Painting New York 1956.

ثانيا ـ المراجع العربية

زكريا إبراهيم (١) : « مشكلة الفن » مكتبة مصر

مصطفى سويف (٢) : « الأسس النفسية للإبداع الفني » دار المعارف ١٩٥٩ في حوالى ٣٨٢ صفحة . قطع كبير

محمود البسيوني (٣) « آراء في الفن الحديث » دار المعارف ١٩٦١ في ١٤٤ صفحة قطع صغيرة .

عبد العزيز عزت (٤) : « الفن وعلم الاجتماع الجمالي » القاهرة ١٩٥٥ في حوالي مائة صفحة . قطع كبير .

حلمي المليجي (٥) : « سيكلوجية الابتكار » دار المعارف ١٩٦٨ .

---

(١) دراسة قيمة عن الفن، وقد اعتمدنا عليها في ترجمة بعض المصطلحات الفنية الواردة في الفصلين السابع والثامن وعلى الأخص عند شارل لالو وباير . وذلك حتى يتم توحيد المصطلحات في هذا العلم الجديد .

(٢) وتوجد في آخر الكتاب مجموعة مختارة من أعمال الفنانين المحدثين .

(٣) دراسة تجريبية ممتازة لمشكلة الابداع من الناحية السيكلوجية .

(٤) بحث موجز وقد كان من بين المراجع التي اعتمدنا عليها في كتابة الفصل الخاص بعلم الاجتماع الجمالي .

(٥) دراسة لمجالات الابتكار في العلم والفن وهي دراسة تجريبية قيمة عن الجوانب النفسية للابتكار .

* * *

وتمت ترجمات عربية صدرت أخيراً لبعض المراجع الاجنبية في علم الجمال ، إلا أن معظمها يتطلب إعادة النظر وخصوصا من ناحية ترجمة المصطلحات الفنية .

مختـــارات
من الصور الفنية



٢٧ ـ « فلاحة ترفع المياه » للفنان محمود مختار

تمثال من الحجر الجيرى ارتفاع ٣٩ سم من انتاج عام ١٩٢٩ محفوظة بمتحف مختار



٢٨ ـ «عدو الرصاص» جمال السجيني

تمثال من البرونز ارتفاع ٥ر٣٣ سم محفوظ بمتحف الفن الحديث



٢٩ ـ « رأس طفل » رأس من الرخام ارتفاع ٢٣ سم بمتحف الفن الحديث

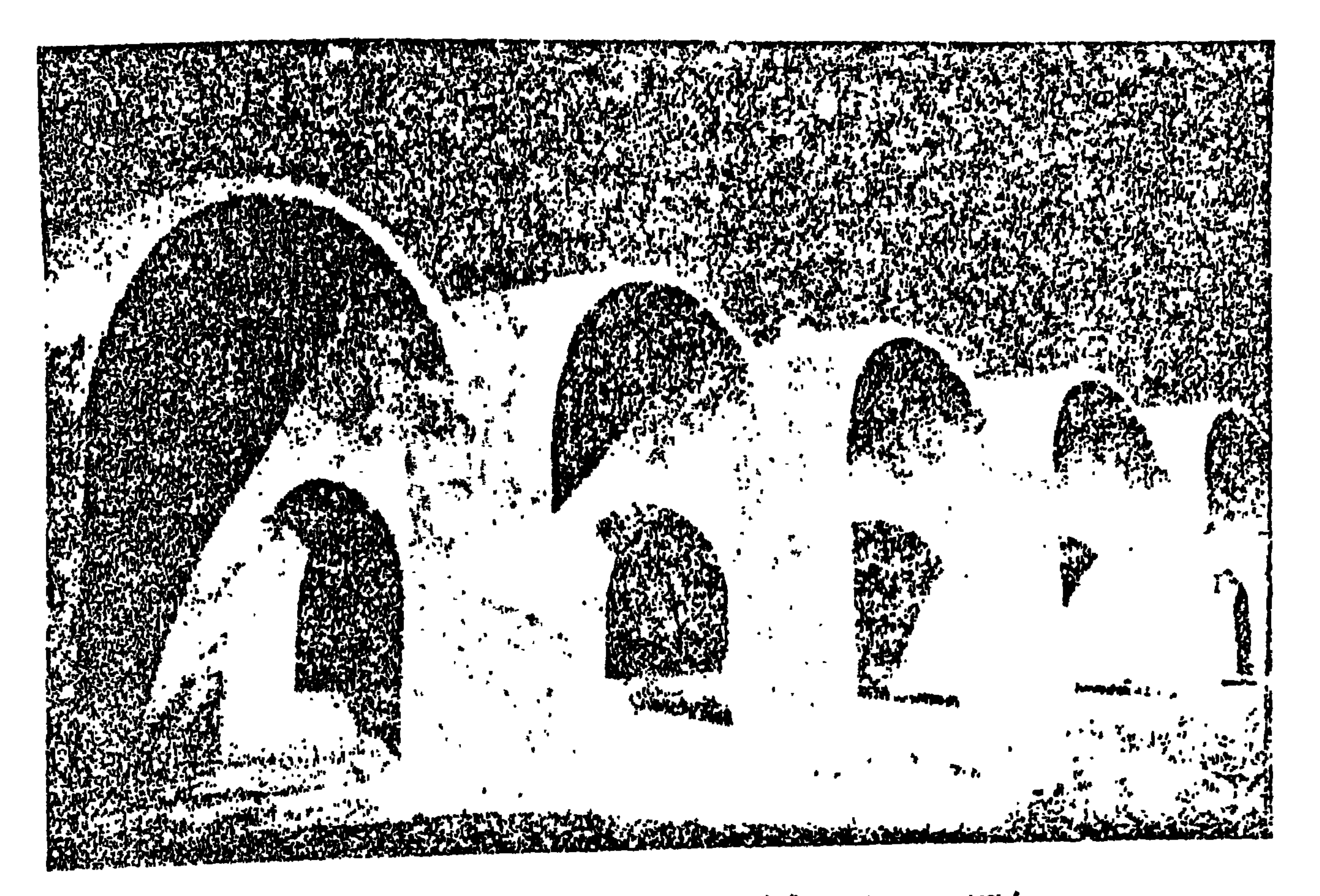
للفنان عبد القادر رزق



٣٠ ـ «الاعتراض على المستقبل» للفنان انور عبد المولى
تمثال من الحجرى الجيرى ارتفاع ١٠٠ سم محفوظ بالمعرض الدائم للفنون
التقليدية ببيت السنــارى



٣١ ـ « العجلة » للفنان محى الدين طاهر
تمثال من الجصيص ارتفاع ٣٢٫٥ سم محفوظ بالمعرض الدائم لأعمال
الفرعين بقصر المانسترلى



٣٢٠ ـ « سوق بقرية القرنة بالأقصر » للفنان حسن فتحي



٣٣ ـ « منظر ريفي » عام ١٩٤٢ صلصال محروق ارتفاع ٢٥ سم
اتجاه مدرسة حبيب جورجي بركانة الغورى للفنان يحيى محمد أبو سريع



٣٤ ـ « هيروشيما » للفنان صلاح حسنين من مدرسة النحت اللمسي
تمثال من الجبس وأصداف البحر ارتفاع ٨٥ سم أنتج عام ١٩٦٤
محفوظ بدار الثقافة الجماهيرية بالإسكندرية .

فهرست الأعلام

[أ]

[ب]

[ت]

[ج]

[د]

فهرست الموضوعات

الموضوع	رقم الصفحة

الموضوع	رقم الصفحة

الموضوع	رقم الصفحة

تم بحمـــد الله